GEORG LUKÂCS

SPECIFICUL LITERATURII ŞI AL ESTETICULUI

Texte alese

Cu un studiu introductiv de N. TERTULIAN

Editura pentru Literatură Universală Bucureşti, 1969

EVOLUŢIA SPIRITUALĂ A LUI GEORG LUKÂCS

Georg Lukâcs a formulat cîndva, în introducerea eseului Ce este *marxismul ortodox* (1919), din cartea sa *Istoria şi conştiinţa de clasă* (1923), o teză memorabilă, adînc revelatoare pentru întreaga orientare spirituală a gînditorului care avea să devină personalitatea cea mai de seamă a culturii marxiste contemporane. Lukâcs se referea la discuţiile aprinse din cercurile intelectuale ale epocii cu privire la o autentică definiţie a „marxismului ortodox". Teza sa era că un marxist serios ar putea să accepte în principiu, cu titlu de ipoteză, inexactitatea ,,de fapt a tuturor afirmaţiilor particulare ale lui Marx şi să recunoască necesitatea înlocuirii lor cu noile rezultate ale cercetării, fără a înceta prin aceasta, fie şi o clipă, de a rămîne un marxist ortodox. Paradoxala afirmaţie a lui' Lukâcs echivala cu o atitudine polemică împotriva unei concepţii de tip „literal", dogmatic, a marxismului. Marxismul autentic nu putea fi identificat cu adeziunea şi fidelitatea automată faţă de

rezultatele cercetării lui Marx (de a căror justeţe Lukâcs era de altfel perfect convins), cu „credinţa" într-o teză sau alta, cu exegeza unei creaţii „sacre". Ortodoxia în materie de marxism se referea pentru Lukâcs exclusiv la problema *metodei.* Distincţia ar putea să pară excesiv de subtilă sau pur şi simplu neîntemeiată (nu oare rezultatele particulare obţinute cu ajutorul unei metode verifică justetea ei?). Afirmaţia era însă menită să pună în valoare dimensiunea *filozofică* a marxismului. Conştiinţa superiorităţii marxismului ca metodă se alia cu refuzul lucid al oricărui sentiment de infailibilitate şi al oricărei certitudini de tip dogmatic sau scolastic. Dialecticianul Lukâcs urmărea să sublinieze deopotrivă complexitatea ordinei realului, necesitatea unei *adaequatio rei et intellectus* ca rezultat al unei adaptări dinamice la devenirea realităţii şi exigenţa unui sistem riguros de categorii care să reflecte legile fundamentale ale acesteia. Metoda de gîndire formulată de Marx constituie condiţia necesară a oricărui demers adecvat al cunoaşterii în faţa realităţii, dar rezultatul acestui demers este legat de aptitudinea surprinderii tuturor determinărilor esenţiale ale obiectului şi de adaptarea perpetuă la devenirea acestuia. Orice rezultat particular al cercetării este în principiu susceptibil de a fi amendat, modificat sau îmbo-

gățit, fără ca prin aceasta să fie clătinată justețea *metcdei,* a cărei existență este tocmai condiția ca un asemenea proces să se desfășoare pe un fundament obiectiv. Ortodoxia în problemele marxismului era definită de Lukâcs ca fiind convingerea că odată cu marxismul a fost găsită metcda de cercetare adecvată, că metoda aceasta nu poate fi dezvoltată, perfecționată și adîncită decît în sensul fondatorilor ei. încrederea indestructibilă în valoarea metodei marxiste avea așadar la Lukâcs o origine riguros științifică, și ipoteza sa de nuanță paradoxală despre renunțarea *de facto* la toate tezele particulare ale lui Marx urmărea în aparenta ei eterodoxie să sublinieze deopotrivă natura *filozofică* a acestei rnetcde și non-dogma- tismul ei congenital. Afirmația formulată de Lukâcs în urmă cu aproape cinci decenii are o rezonanță deosebit de actuală, în condițiile cînd societatea și cultura contemporană oferă atîtea particularități inedite în raport cu epoca lui Marx și cînd vitalitatea marxismului se cere mai mult ca oricînd confirmată prin inițiativa de gîndire și creația originală a oricărui cercetător fidel metodei de gîndire elaborate de autorul *Capitalului* (Lukâcs însuși a subliniat într-o foarte recentă prefață critică la vechea sa operă din tinerețe *Istoria și conștiința de clasă* actualitatea tezei sale, acum cînd ne-am găsi în preajma unei autentice ,,renașteri a marxismului").

într-un spirit înrudit cu cel al tezei mai sus enunțate se situează și o altă afirmație formulată cu un anume prilej de Georg Lukâcs : rigurosul gînditor marxist ținea să accentueze că posesia unui instrument superior nu e prin ea însăși garanția unei superiorități culturale, că în consecință Montaigne va rămîne totdeauna mai interesant decît un marxist mediocru, deoarece, după expresiva și spirituala sa comparație, veverița pe Himalaia ■nu trebuie să se considere mai mare decît elefantul aflat pe cîmpie. Afirmația lukâcsiană se voia deopotrivă un sever și drept avertisment la adresa suficienței (ca să nu spunem aroganței) unor marxiști instalați comod în convingerea superiorității automate a metodei lor de gîndire și o invitație fermă de a valorifica- superioritatea metodei lui Marx prin independență de gîndire și creație originală (cît de contrariantă era pentru spiritele dogmatice profesiunea de credință implicată de afirmația lui Lukâcs, se poate deduce din faptul că un personaj al epocii, cu veleități doctrinare, se va arăta gata să profite de comparația lui Lukâcs pentru a-l acuza că vede totdeauna în marxiști veverițe și în burghezi adevărați elefanți; procedeul trăda un reflex agresiv tipic spiritelor sectare, incapabile să înțeleagă adevărata esență a marxismului).

O convorbire cu Georg Lukâcs este de natură să edifice pe orice interlocutor asupra modului în care fidelitatea intransigentă față de principii (a căror elaborare este însă rezultatul unei îndelungate, laborioase și extrem de scrupuloase meditații) se îmbină în ființa sa intelectuală cu o mare elasticitate și cu o desăvîrșită receptivitate și libertate de spirit. Cînd cu prilejul unei asemenea convorbiri în apartamentul său din Budapesta (Lukâcs împlinise în primăvara acelui an — 1965 — vîrsta de 80 de ani) încercasem să formulez o discretă rezervă față de o judecată drastică emisă de Lukâcs la adresa formulei epice din romanul *Zgomotul și furia* al lui Faulkner, ca și față de larga prețuire acordată unui scriitor ca Sinclair Lewis, Lukâcs mi-a răspuns surîzînd că se ccnsideră cel

mai puțin lukâcsian dintre toți discipolii săi și că în principiu este gata să accepte orice demonstrație convingătoare, contrarie afirmațiilor sale, sub condiția fundamentală a acordului asupra *principiilor.*

Evoluția intelectuală a lui Georg Lukâcs oferă o imagine singulară a formării și devenirii ur,ei personalități în condițiile zbuciumate ale unui secol nu mai puțin unic prin complexitatea și dramatismul istoriei sale. Lukâcs a străbătut experiențele spirituale cele mai variate și aparent cele mai eterogene cu putință; biografia sa intelectuală este atît de sinuoasă, discontinuitatea etapelor ei se impune la prima vedere atît de puternic, încît un observator, chiar mai puțin superficial, ar fi tentat să renunțe la orice încercare de a descoperi o unitate în această variație și discontinuitate caleidoscopică. Lukâcs însuși a abjurat la un moment dat atît de categoric și sever pozițiile

anterioare ale devenirii sale spirituale, a renegat cu atîta hotărîre orientarea filozofică a uncr cpere care îl făcuseră celebru *(Teoria Romanului* sau *Istoria şi conştiinţa de clasă),* încît năzuinţa unui cercetător de a stabili o identitate spirituală în această non-identitate de poziţii succesive ar putea să pară *a priori* condamnată eşecului. Nu mai puţin demnă de luat în discuţie este şi teza celor care consideră că „adevăratul Lukâcs" este cel al operelor de tinereţe şi că faza matură a scrisului lukâcsian (faza sa riguros marxistă) ar constitui o involuţie evidentă. Este adevărat că o asemenea teză a fost cele mai adeseori formulată înainte ca Lukâcs să fi publicat marea sa *Estetică* (primele două volume, apărute în 1963) operă care sintetizează pe planul filozofiei artei întreg sistemul de vederi estetice al „ultimului Lukâcs". (Teza de mai sus apare susţinută nu numai de adversari declaraţi ai lui Lukâcs, ca Adorno, dar este sugerată şi de uri discipol *sui generis,* Lucien Goldmann.) Publicarea ultimei opere a lui Lukâcs, culminaţie a întregii sale evoluţii spirituale, alături de cele două mari opere de sinteză aflate în pregătire : *Ontologia existenţei sociale* (din care au apărut fragmente) şi *Etica,* îngăduie să se reconstituie într-o lumină nouă evoluţia sa intelectuală şi face posibilă cu mai mulţi sorţi de iz- bîndă descoperirea unor motive comune şi a unor orientări analoge de-a lungul întregii sale activităţi. Nu este vorba cîtuşi de puţin de a diminua semnificaţia considerabilă a tuturor rupturilor, dislocărilor şi soluţiilor de continuitate din devenirea sa ideologică, ci de a descoperi *organicitatea* acestui proces, cauzalitatea sa intimă şi valoarea sa *exemplară* ca istorie a destinului unui intelectual care a sintetizat în evoluţia sa istoria unui întreg secol.

*•

Născut la Budapesta (1885) şi aparţinînd unei familii din burghezia patriciană maghiară, Lukâcs a cunoscut în anii tinereţii preocupări asemănătoare pînă la un punct cu ale unui Thcmas Mann. Cel care purta numele de Georg *von* Lukâcs, sub care au apărut primele sale cărţi (D/e See/e *und die Formen,* în 1911, după ce fusese publicată cu un an înainte la Bu dapesta în ungureşte, şi D/e *Theorie des* Rcmons, în 1920, după ce apăruse în revista lui Max Dessoir, *Zeitschrift fur Asthetik und allgemeine* KunstvWs*senschaft,* în 1916), manifestase o receptivitate particulară faţă de problematica unor scrieri ale lui Thomas Mann de genul celebrei nuvele *Tonio Kroger,* ca şi faţă de cea a epilogului lui Ibsen, piesa *Cînd noi morţii vom învia.* Lukâcs participase activ în primii ani de la începutul secolului la fondarea asociaţiei teatrale *Thalia,* promotoare a dramaturgiei ibseniene sau a operei altor autori dramatici moderni, şi colaborase la o serie de publicaţii literare şi sociologice cu o orientare radicală-independentă. Prima sa carte redactată în limba maghiară avea de altfel ca temă *Istoria dezvoltării dramei moderne* (scrisă în 1908, publicată în 1911) şi fusese distinsă cu un premiu literar important (fragmente din această carte au fost reproduse în traducere germană de celebra revistă *Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpoiitik* în 1914 şi au apărut recent în culegerea de texte din Lukâcs *Literatursoziolcgie* la Luchterhand — Verlag). Frecventarea operelor lui Georg Simmel, *Sociologia* şi mai ales *Philosophie des Geldes* (apărută în 1900), este vizibilă la Lukâcs în *Istoria dezvoltării dramei moderne.* Critica la adresa artificializării existenţei umane în cadrele civilizaţiei capitaliste a marelui oraş modern, critică desfăşurată de Simmel în spiritul unui tipic romantism anticapitalist de-a lungul lucrării sale *Philosophie des Geldes,* era utilizată spre a defini substructura sociologică a dramei moderne în comparaţie cu drama antică sau cu cea a Renaşterii. Opoziţia între caracterul „organic" al vechii vieţi comunitare din epocile precapitaliste şi caracterul „mecanic" sau „abstractizat" al existenţei din cadrele civilizaţiei burgheze (reluată şi amplificată de Simmel după Tonnies) era folosită de tînărul Lukâcs spre a sublinia diferenţa între caracterul tot mai „problematic" al dramei moderne, reflectînd o sciziune tot mai profundă între individ şi mediu, şi „naivitatea" sau „organicitatea" dramei antice. Termenii de „naiv" şi „problematic" erau o transcripţie directă a faimoasei distincţii schilleriene între poszia naivă şi cea sentimentală (modernă), distincţie utilizată pentru prima oară de Lukâcs în această lucrare de tinereţe, dar care va marca adînc şi problematica estetică a operei maturului Lukâcs. Fragmentele din *Istoria dezvoltării dramei moderne* traduse în limba germană dezvăluie germenii unor preocupări pe care opera de mai tîrziu le va amplifica considerabil, într-un context filozofic cu totul deosebit. Tema caracterului alienant al civilizaţiei capitaliste, impropriu pentru a inspira opere dramatice comparabile cu cele ale teatrului antic sau shakespearian, observaţiile adeseori subtile în legătură cu disocierea *teatrului* ca

reprezentaţie destinată succesului de *literatura dramatică* propriu-zisă (aceasta evoluînd în anumite împrejurări către intimism sau intelectualism) prefigurează preocupările de mai tîrziu ale lui Lukâcs pentru definirea fundamentului social-istoric al crizei literaturii moderne. Fără a putea schiţa aci o analiză cît de sumară a ideilor din această primă lucrare, se cuvine să reţinem tendinţa lui Lukâcs de a arunca punţi între dialectica formelor sociale şi cea a formelor literare (în speţă cea a dramei), chiar dacă legăturile stabilite ne apar prea abstracte şi afectate de schematism. Lukâcs însuşi va reproşa mai tîrziu acelei „Literatursoziologie” pe care aspira să o dezvolte în lucrarea sa de tinereţe caracterul abstract al determinărilor sociologice, legat de insuficienţa viziunii sale asupra realei baze economice a fenomenelor sociale şi atribuindu-l influenţei lui Simmel. Lukâcs din faza sa matură, deplin marxistă, nu va arăta niciodată vreo simpatie pentru „sociologia” constituită ca o disciplină autonomă, ruptă de economia politică, şi va respinge consecvent ideea *unor* legi sociologice ,,p*ure",* desprinse de realitatea economică. Tocmai o asemenea sociologie ar fi fost însă cea a iui Georg Simmel. Lukâcs semnala autocritic prezenţa în scrierea sa de debut a unor consideraţii sociologice purificate de realul lor conţinut istoric, deplorînd faptul că influenţa lui Marx era aci filtrată prin lentilele lui Simmel şi Max Weber, după cum deplîngea în acelaşi spirit autocritic raportul de exterioritate în care se aflau consideraţiile sociologice faţă de analiza şi judecata estetică (Georg Lukâcs, *Mein Weg zu Marx,* text din 1933, în voi. *Georg Lukâcs zum* 70. *Geburtstag,* Aufbau — Verlag, 1955). Adevărul ne cere însă să recunoaştem că prefaţa din 1909 la cele două volume din *Istoria dezvoltării dramei moderne* cuprindea o polemică explicită cu orice „economism" sau „conţinutism” simplificator în interpretarea literaturii (arta era definită 'în primul rînd ca „formă”, iar forma autentică era considerată la artistul adevărat o realitate *a priori).* Simplificarea şi abstractizarea pe care le deplîngea Lukâcs mai tîrziu se refereau desigur la insuficienţele în metoda de a stabili veritabilele relaţii dialectice între evoluţia social-istorică şi morfologia formelor artistice. Nu putea fi vorba aşadar de nici un fel de „conţinutism" (conştiinţa estetică a lui Lukâcs se arăta din capul locului imunizată faţă de o asemenea maladie), şi cercetarea urmează doar a stabili în ce măsură influenţele sociologiei lui Max Weber sau Georg Simmel au putut duce la o interpretare sociologică a literaturii net inferioară aceleia a unei sociologii a literaturii de tip marxist.

Cartea care l-a impus însă pe Lukâcs atenţiei unor spirite de elită ale intelectualităţii europene a fost culegerea de eseuri D*ieSeeie und die Formen* (apărută în germană în 1911, cînd Lukâcs avea doar 26 de ani, majoritatea eseurilor fiind redactate între 1908 şi 1910). Thomas Mann o va comenta foarte elogios în capitolul *Burgeriichkeit* din faimoasa sa carte, ulterior abjurată, *Consideraţiile unui apolitic* (1918). Ultimul eseu din D/e *Seele und die Formen,* considerat de mulţi comentatori drept textul capital al cărţii, este consacrat unei apologii a tragediei. Tragedia îi apărea tînărului Lukâcs ca întruchiparea superlativă a vieţii esenţializate, ca un mod suprem de articulare a acelei *forme* către care se îndreptau toate aspiraţiile sale şi în care vedea condiţia inalienabilă a artei adevărate. Lukâcs va mărturisi mai tîrziu că problematica ilustrată de eroi ca Tonio Kroger al lui Thomas Mann sau profesorul Rubek din ultima piesă a lui Ibsen a determinat în mod decisiv întreaga sa producţie intelectuală din anii tinereţii. Nu ne este oare îngăduit a descifra în ardenta năzuinţă lukâcsiană de depăşire a vieţii empirice prin cultul aproape mistic al *formei* reflexul sublimat al tensiunii dintre platitudinea vieţii comune şi aspiraţia de salvare *prin artă care* domină *eroii*; lui Ibsen şi Thomas Mann? Tragicul era celebrat de Lukâcs ca formai prin care existenţa curentă, caracterizată prin relativitate, compromisuri, infinite posibilităţi de adaptare, este definitiv suprimată, şi fiinţa umană ■este constrînsă să existe la nivelul posibilităţilor ei extreme, acolo unde totu/ devine univoc, stabil şi exemplar. Un *hiatus* iremediabil părea să despartă '.în viziunea tînărului Lukâcs existenţa empirică de cea esenţială, viaţa curentă ■de ,,viaţa adevărată". Autorul eseului *Metafizica tragediei (consacrat dramelor* lui Paul Ernst) sublinia cu voluptate modul în care actele eroului tragic depăşesc zona motivaţiilor empirice ancorînd în cea privilegiată a unor motivaţii esenţiale, dincolo de spaţiul şi timpul curent şi căpătînd astfel sigiliul univoc al unor acte determinate de destin. „Tragedia are o singură dimensiune: cea a altitudinii. Ea intervine în momentul în care energii misterioase extrag din om esenţa sa, îl constrîng la esenţialitate...”. Apare în acest eseu ideea unei ierarhii a posibilităţilor existenţiale, şi

elogiul adus existenţei tragice se explică prin convingerea că ea ar exprima în modul cel mai deplin ordinea esenţelor din cîmpul existenţei umane. Studiul se deschidea de altfel cu un *motto* din misticul german Meister Eckhart, destinat poate să exprime opoziţia dintre *evoluţionismul* existenţei curente şi *fixitatea* ordinei tragice : „Natura face omul din copil şi găina din ou ; Dumnezeu face omul. înaintea copilului şi găina înaintea oului". „Metafizica tragediei" cuprindea o. formulare revelatoare pentru separaţiatranşantă pe care o făcea tînărul Lukâcs între existenţa fenomenală şi cea esenţială : „Stilul intern al dramei e realist în sensul scolastic-medieval, care exclude din această cauză orice realism modern." Accentele polemice împotriva„raţionalităţii aride" a existenţei comune, sau împotriva aspiraţiilor către „securitate" (considerate ca forme de eludare a adevăratei dimensiuni existenţiale) şi elogiul adus tragicului ca manifestare a, unui mod existenţial autentic, revelînd limitele inexorabile ale existenţei umane, prefigureazăîntr-adevăr motive ale existenţialismului heideggerian de mai tîrziu, şi un Lucien Goldmann nu a ezitat să numească *Die* Seele *und die Formen* „prima operă existenţialistă" (v. voi, *Kierkegaard vivant,* nrf., p. 130). Scopul ultim al adevăratei *laudatio* pe care o aducea Lukâcs tragediei era însă determinat de faptul că tragedia ar personifica în modul cel mai pur o articulare a existenţei despuiate de orice inesenţialitate. O asemenea purificare a existenţei era în reprezentarea lui Lukâcs condiţia fundamentală pentru geneza *formei.* Fervoarea pe care o arăta ideii de formă, considerată expresia unei existenţe unde toate mişcările dobîndesc un sens simbolic şi necesar, ilustrează clar *kantianismul* modului de gîndire al tînărului Lukâcs. Opoziţia dintre viaţa empirică şi viaţa „autentică" îşi afla culminaţia în elogiul formei artistice (căreia Lukâcs îi atribuia şi o semnificaţie etică, desemnînd-o ca simbol al unei ordine ideale, deasupra haosului empiriei) : forma ca produs al unei subiectivităţi ideale, purificate, este însă *un* motiv tipic kantian.

D/e *Seele und die Formen* cuprindea în textul care deschidea volumul, *Esenţa şi forma eseului,* o interesantă încercare de definire a eseului (şi în general a criticii) ca o formă intermediară între trăirea pură încorporată în opera de artă şi ordinea sistematică a conceptelor în cadrul unui sistem fi

lozofic. Critica era echivalată de tînărul Lukâcs cu un act artistic, structuraf deosebit însă de creaţia artistică propriu-zisă (mai tîrziu, Lukâcs va abandona cu totul acest punct de vedere, ridicîndu-se împotriva concepţiei lui Oscar Wilde sau Alfred Kerr despre critică drept o formă a artei). Critica ar fi destinată să facă sensibilă *transparenţa* imaginilor care compun opera de artă, să descopere *semnificaţia* în articularea acestor imagini, să fixeze ceea ce este *Weltanschauung* în forma pe care o are în faţă. Eseul era în concepţia lui Lukâcs tot ce poate fi mai opus unui simplu decalc al operei. Eseul ar fi dimpotrivă un soi de dialog existenţial între opera dată şi punctul de vedere al criticului. Acesta era asimilat de tînărul Lukâcs în eseul consacrat lui Rudolf Kassner (cuprins în acelaşi volum) cu tipul ,,platonic", cel menit să descopere *ideea* a cărei reminiscenţă ar fi imaginea artistică. Autorul textului despre Esenţa *şi forma eseului* nu seᵥarăta interesat atît de reproducerea *obiectivă* a operei în articolul critic : atenţia sa se îndrepta mult mai curînd către felul în care interiorizarea sensului operei în conştiinţa criticului este legată de expresia necesară a personalităţii acestuia. Fiecare eseist autentic imprimă operei pe care o analizează un ,,spirit vital" propriu, şi eseurile dedicate lui Goethe'de Herman Grimm, Schlegel sau Dilthey îşi păstrează valoarea lor autonomă, fără a se anula cîtuşi de puţin reciproc. Un asemenea relativism estetic ar puteafi considerat un ecou direct al relativismului filozofic profesat în epocă de Georg Simmel. Lukâcs a fost elevul lui Simmel la Berlin şi a audiat cursurile sale în anii 1909—1910. Tînărul Lukâcs se declara gata să considere posibilă o ,,*Dramaturgie"* care ar face elogiul lui Corneille împotriva apologiei lui Shakespeare din *Dramaturgia Hamburgică* a lui Lessing (fără ca valoarea acesteia din urmă să fie diminuată) şi afirma în acelaşi spirit că tot ce au scris despre antichitate Burckhardt şi Pater, Rohde sau Nietzsche nu putea altera cîtuşi de puţin valoarea viziunilor elenice ale unui Winckelmann. Paradoxul eseului critic ar fi analog celui al „portretului" în pictură : oferă sentimentul „asemănării", fără ca privitorul avizat să caute a verifica identitatea modelului cu portretul. Problema „adevărului" nu s-ar pune aşadar în critică şi eseistică după tiparul cunoaşterii din cîmpul ştiinţelor pozitive : aspiraţia fundamentală a criticului pentru Lukâcs din Die *Seele und die Formen* trebuie să fie crearea unei „lumi" autonome, suprapuse operelor de artă existente şh care prin coerenţa şi vitalitatea ei să dobîndească o existenţă independentă.. Ideea că scopul'eseului critic trebuie să fie de a crea *viaţă* şi nu de a ofert „adevăruri" (nu s-ar putea măsura după un Goethe „adevărat" evocarea diferită a lui Goethe de către Grimm, Dilthey sau Schlegel) arată *cît* de influenţate erau consideraţiile tînărului Lukâcs de relativismul şi estetismul. *filozofiei vieţii (Lebensphilosophie*) care domina gîndirea germană de la în-, ceputul secolului. Miezul argumentării lui Lukâcs ni se pare însă că trebuie- căutat în altă parte. Pentru Lukâcs din Esenţa *şi forma eseului,* critica adevărată nu rămîne niciodată prizoniera operei analizate, ci tinde perpetuu la C'

confruntare a operei cu ,,ideea" pe care o încorporează. Lukâcs credea că putea descoperi în orice discurs critic veritabil existenţa unei anume ,,ironii" şi a unui umorism secret : criticul pare a vorbi numai despre operă, dar în fond el aduce la lumina discuţiei marile probleme existenţiale. Eseistul se mişcă aşadar într-un soi de *intermundium,* căutînd să păstreze contactul cu materia concretă a operei, dar avînd laorizont tot timpul ,,ideea" pe care opera o exprimă. Lukâcs dezvolta astfel teza ingenioasă că eseul critic s-ar situa într-o intermediară zonă autonomă între creaţia artistică propriu-zisă şi speculaţia filozofică sistematică. „Ideea" (în sensul platonic) nu apare desprinsă de concreteţea modului în care este întruchipată în operă: „Eseistul e un Schopenhauer care îşi scrie

ale sale «parerga» aşteptînd ivirea «lumii ca voinţă şi reprezentare» a sa sau a altuia « (aluzia era la opera de aforisme şi cugetări a lui Schopenhauer *Parerga şi Paralipomena,* în comparaţie cu scrierea sa sistematică fundamentală). Acest punct de vedere, Lukâcs îl va păstra în opera sa matură (desigur integrat în cu totul alte articulaţii filozofice), şi ar fi interesant a stabili continuitatea lui într-un text cum este cel din 1939 întitulat *Schriftsteller und Kritiker (Scriitor şi critic).*

★

Nimic nu ilustrează mai elocvent paradoxul „cazului Lukâcs” decît destinul acelor opere care i-au asigurat un prestigiu şi o celebritate definitive în rîndurile intelectualităţii europene a ultimelor decenii : *Die Theorie des Romans* (*Teoria Romanului,* scrisă în iarna anilor 1914—1915, publicată în volum pentru prima oară în 1920, retipărită recent cu o prefaţă critică a autorului) şi *Geschichte und Klassenbewusstsein* (*Istoria şi conştiinţa de clasă,* publicată în 1923 şi de asemenea retipărită recent cu un studiu critic redactat de Lukâcs în martie 1967). Adversarii juraţi de astăzi ai lui Lukâcs afirmă mereu cu obstinaţie că operele acestea îl reprezintă pe adevăratul Lukâcs, şi nu lipsesc elogiile la adresa „genialului hegelian” care ar fi scris *Teoria Romanului* şi *Istoria şi conştiinţa de clasă.* Theodor W. Adorno îşi inaugura articolul polemic, de o rară agresivitate, împotriva lui Lukâcs, publicat în 1958, cu un elogiu necondiţionat adus operelor sale de tinereţe. *Teoria Romanului* este pentru Adorno o operă care „prin adîncimea şi elanul concepţiei ca şi prin extraordinara densitate şi intensitate a expunerii..., a constituit un model al esteticii filozofice, de o valoare care nu s-a perimat” (Adorno : *Erpresste Versohnung,* în *Noten zur Literatur,* voi. II, p. 152). Ernst Bloch, devenit la rîndul său una din personalităţile eminente ale gîndirii marxiste, va polemiza în deceniul al patrulea împotriva tezelor lui Lukâcs cu privire la expresionism, sprijinindu-se tocmai pe poziţia lukâcsiană din *Teoria Romanului.* Cu o încredere indestructibilă în soliditatea convingerilor sale din faza ulterioară *Teoriei Romanului* sau *Istoriei şi conştiinţei de clasâ,*

Lukâcs va explica însă cu răbdare şi într-un spirit de deplină comprehensiune istorică mobilurile evoluţiei sale, raţiunile obiective şi subiective care au determinat scrierea acestor opere de tinereţe şi sensul adînc al deplasării gîndirii sale către orientarea riguros marxistă din opera de maturitate. Imaginea *unui* gînditor care se delimitează cu tenacitate de numeroşii admiratori ai operelor sale de tinereţe, admonestînd uneori cu violenţă (ca în cazul lui Merleau-Ponty), alteori cu un umor plin de detaşare (ca în cazul lui Lucien Goldmann) pe cei care le aclamă în termeni superlativi oferă unul din aspectele cele mai paradoxale ale „cazului Lukâcs”. Unde urmează aşadar să-i descoperim pe *adevăratul* Lukâcs ?

Teoria Romanului desemnează în evoluţia lui Lukâcs momentul tranziţiei de la Kant la Hegel. Fiecărei poziţii filozofice îi *corespunde în* devenirea spirituală a lui Lukâcs o anumită atitudine în faţa realităţilor social-istorice, şi sînt puţine traiectoriile ideologice cărora să li se aplice atît de potrivit expresia de „idei trăite”. Starea de spirit în care cel care dusese pînă atunci existenţa unui intelectual de tip pur academic, discipol al lui Georg Simmel, influenţat de şcoala neo-kantienilor de la Baden, Rickert şiWindelband, membru al cercului lui MaxWeber de la Heidelberg, a scris *Teoria Romanului,* era cea a unei disperări violente, declanşată de izbucnirea primului război mondial. Epoca istorică al

cărei contemporan răscolit pînă în adîncuri era autorul *Teoriei Romanului* va fi definită în paginile finale ale cărţii, cu o expresie împrumutată din Fichte, ca „epoca desăvîrşitei culpabilităţi". Istoria cu distorsiunile şi contradicţiile ei acute va erupe astfel brutal în gîndirea celui care semna pe atunci încă Georg von Lukâcs. în eseurile din volumul *Die Seele und die Formen,* tensiunea se consuma între viaţa comună, inautentică, şi viaţa esenţializată pe care ar oferi-o doar absolutul formelor artistice, între „eul empiric" al vieţii prozaice şi „eul inteligibil" pe care l-ar exprima opera de artă veritabilă (aceşti termeni de factură pur kantiană îi utiliza Lukâcs însuşi cu prilejul analizei romanului lui Sterne *Tristram Shandy* în eseul din *Die Seele und die Formen).* Problematica era acolo direct înrudită cu cea a eroilor din primele nuvele ale lui Thomas Mann, cu tensiunea care devora fiinţa lui Tonio Kroger sau a lui Gustav von Aschenbach între platitudinea vieţii burgheze curente şi năzuinţa de refugiu în absolutul artei. *Teoria Romanului* dezvăluie o conştiinţă estetică devenită mult mai sensibilă la dialectica istorică, şi Lukâcs întreprinde de astă dată o fascinantă tentativă de a descrie în spirit hegelian evoluţia formelor artistice în funcţie de mutaţiile din cîmpul istoriei. Opera are aparenţele unei scrieri de pură speculaţie estetică, dar infrastructurasocial-istorică atezelor ei se face vizibilă ochiului atent (Lukâcs însuşi a dezvăluit-o cu claritate în recenta sa prefaţă din 1962 la reeditarea cărţii). Pentru Lukâcs din *Teoria Romanului,* epopeea ar reprezenta expresia artistică ideală a epocilor de o perfectă organi- citate a vieţii social-istorice, în timp ce romanul ar fi expresia necesară a unei epoci istorice devenite *problematice.* Tonul gînditorului capătă accente patetice şi de o inspiraţie aproape sublimă cînd evocă lumea antică, generatoare a epope

ilor homerice. Lumea epopeii este lumea unei armonii desăvîrşite între subiectivitate şi obiectivitate, o lume în care finalităţile individului se află într-un raport de concordanţă deplină cu cele ale colectivităţii. Actele eroului exprimă fără fisuri exigenţele sale interioare cele mai profunde, exterioritatea şi inferioritatea se găsesc într-o fericită osmoză. Eroul epopeii nu încarnează un destin individual, ci cel al unei colectivităţi. Romanul ar apărea în schimb acolo unde- s-a produs o sciziune iremediabilă între lumea obiectivă şi aspiraţiile individuale, unde nu mai există acea armonie spontană a existenţei în totalitatea ei. Lumea raporturilor sociale obiective nu se mai înfăţişează ca un receptacol natural pentru aspiraţiile unei interiorităţi debordante. „Locul transcendental" al romanului, ,.spaţiul istorico-filozofic" care ar face necesară apariţia lui (spre a utiliza tipicele expresii hegeliene ale lui Lukâcs) este cel al unei lumi dislocate, caracterizată printr-o radicală eterogeneitate între exterioritate şi inferioritate. Momentul în care lumea obiectivă îşi pierde substanţialitatea nu mai apare ca o concentrare spontană a năzuinţelor sufletului individual, devine rece, convenţională, pietrificată, atrage după sine replierea individului în lumea interiorităţii ,îl determină să-şi caute refugiul în ,,idealuri", creează o ruptură între acţiune şi inferioritate. Eroul romanului ar aparţine tipului *demonic,* aflîndu-se într-o neîncetată căutare, determinată de inadecvarea perpetuă între actele la care-l constrînge contactul cu o lume prozaică şi aspiraţiile sale intime. Caracterul devenit *problematic* al realităţii ar fi determinat aşadar substituirea formei epopeice prin cea a romanului. O asemenea istoricizare a categoriilor estetice fundamentale reprezenta o remarcabilă tentativă de. resurecţie a hegelianismului în secolul nostru, şi legătura pe care o stabilea Lukâcs între existenţa unei categorii estetice şi devenirea istorică (mai organică decît la Hegel) va constitui una din contribuţiile cele mai originale ale *Teoriei Romanului* în cîmpul ştiinţelor spiritului.

Tipologia romanelor era elaborată în *Teoria Romanului* pe baza unei scheme abstracte: tipul romanului în care conştiinţa eroului e mai îngustă decît zona realităţii obiective, generînd atitudinea „idealismului abstract" (Don *Quijote*) şi cel al romanului în care conştiinţaeroului depăşeşte prin bogăţiaei interioară realitatea (romanul deziluziei, ilustrat printre altele de *Educaţia sentimentală* a lui Flaubert). Insuficienţele unei asemenea scheme le va denunţaînsuşi Lukâcs mai tîrziu, considerîndu-le ca influenţă a ace lei metode schematice de sintetizare rapidă a unor realităţi spirituale disparate pe care ar fi reprezentat-o metoda dezvoltată de Dilthey şi Simmel în cîmpul ştiinţelor spiritului (Ge/stesgesch/ch- *te).* Analizele concrete ale romanelor sînt însă adeseori de o rară penetraţie. Ceea ce am dori să subliniem aci este rolul particular pe care îl atribuia Lukâcs *ironiei* în structura romanului (termenul de ironie era utilizat explicit în accepţia pe care i-au dat-o marii teoreticieni ai romantismului de tipul lui Schlegel şi Solger). Apare evident astăzi că descripţia pe care o făcea Lukâcs caracterului *problematic* al realităţii moderne, cu sciziunea ei tipică între convenţionalitatea. tot mai pronunţată a realităţii obiective şi aspiraţiile tot mai lipsite de speranţă ale conştiinţei individuale, era un reflex direct al situaţiei istorice particulare în care se găsea conştiinţa lui Lukâcs însuşi atunci cînd redacta *Teoria Romanului.* Sensibilitatea şi conştiinţa sa erau adînc rănite de ireductibilitatea divorţului dintre ariditatea lumii „obiective" (imagine abia sublimată a civilizaţiei capitaliste contemporane) şi interioritatea „fără patrie" a sufletului individual. Dis-continuitatea celor două sfere, *con* damnate la un raport de eterogeneitate, ar ameninţa

echilibrul interior al formei epice și ar pune serios sub semnul întrebării exigența pentru „imanența sensului" care caracterizează orice operă de artă veritabilă. Distanțarea ironică a romancierului, denunțînd simetric prozaismul realității „obiective" și solipsismul fără scăpare al conștiinței închise în propria interioritate (v. exemplul lui Don *Quijote),* îi apărea lui Lukâcs ca un posibil factor unificator, destinat a salvgarda coerența formei epice.

O asemenea dialectică estetică ascundea în ea năzuința secretă cea mai adîncă a lui Lukâcs: setea de *totalitate.* Opera lui Lukâcs în ansamblul ei ar putea fi definită ca o adevărată teodicee a ideii de totalitate. Teoria *Romanului* lasă să se întrevadă cît de puternică era aspirația sa de a face să înceteze exilul conștiinței individuale în fața unei realități devenite aridă sau lipsită de substanță și de a redobîndi acel echilibru armonios între subiectivitate și obiectivitate care caracterizase epocile organice ale umanității. Criza civilizației burgheze a epocii, culminînd cu declanșarea primului război mondial, generase în conștiința lui Lukâcs o stare de spirit tipic kierkegaardiană: „eul" aflat într-o relație de tensiune fără soluție cu realitatea obiectivă. Lukâcs mărturisea recent a se fi consacrat în acea perioadă redactării unui studiu despre Kierkegaard și critica kierkegaardiană a hegelianismului (studiu rămas neterminat). Epoca era definită în finalul *Teoriei Romanului cu* expresia fichteană: „epoca perfectei culpabilități", dar Lukâcs arată în prefața sa recentă că o asemenea formulă reprezenta de fapt o „kierkegaardianizare a filozofiei hegeliene a istoriei". Era anticipată astfel cu mult acea stare de spirit care avea să creeze audiența lui Kierkegaard după primul război mondial, încoronată de apariția existențialismului lui Heidegger și Jaspers. Primele pagini ale *Teoriei Romanului* deplorau faptul că epoca de criză pe care o denunța Lukâcs nu mai cunoșteao „totalitate spontană a existenței" (Lukâcs descoperă astăzi o analogie între această constatare pesimistă și starea de spirit cuprinsă în cuvintele programatice ale expresionistului Gottfried Benn, scrise mai tîrziu': „Nu mai există realitatea, ci cel mult caricatura ei"). Romanul ar fi fost expresia unei asemenea dislocări a raportului armonios între conștiință și realitate, între subiectivitate și obiectivitate. Restabilirea echilibrului către care năzuia atît de intens autorul *Teoriei Romanului* nu era însă o problemă estetică, ci una social-istorică. Lukâcs visa într-adevăr ca formele epice să redobîndească, pe o treaptă nouă, superioară, acea totalitate „naivă" pe care o cunoscuseră în epocile lor fericite (ideea o vom regăsi mai tîrziu în studiile dedicate lui Thomas Mann). Năzuința sa lua însă pe plan social-istoric o formă pur *utopică.* Deznădejdii în fața prezentului i se alăturaîn conștiința lui Lukâcs aspirația către o lume în care „omul să apară ca om" și nu ca „ființă socială" sau ca „interioritate izolată și incomparabilă, pură și prin aceasta abstractă ..." (D/e *Theorie des Romans,* Luchterhand Verlag, p. 157). Presimțirile unei asemenea „lumi noi" i se părea aputeafi descifrateîn romanele lui Tolstoi (care opunea însă lumii *convenționale,* doar ideea-limită a unei naturi eterne) sau mai ales în operele lui Dostoievski (care din această cauză însă nici „nu ar fi scris romane"!). Caracterul utopic al năzuinței lui Lukâcs era demonstrat de faptul că refuzul polemic al civilizației capitaliste se traducea în repudierea întregii lumi a „socialității" și „economiei", căreia autorul *Teoriei Romanului* îi opunea visul unei umanități pure, eliberate de servituții categoriilor „economice" și „sociale". Ultimul capitol al cărții purta de altfel titlul semnificativ: *Tolstoi și depășirea formelor sociale ale vieții.* Oricît de evident ar fi caracterul naiv al unui asemenea utopism, el exprimaîntr-o formă abstractă

acea aspiraţie ferventă către o existenţă totală, organică şi armonioasă, care va străbate ca un leitmotiv întreaga operă a lui Georg Lukâcs.

*

Criza spirituală acută pe care o traversa Lukâcs în perioada redactării *Teoriei Romanului* îşi va găsi o dezlegare decisivă o dată cu izbucnirea marii revoluţii ruse. Aversiunea sa radicală faţă de ceea ce numise „epoca desăvîrşitei culpabilităţi” îşi afla („în sfîrşit! în sfîrşit!” cum va exclama el însuşi mai tîrziu) o soluţie. Revoluţia Socialistă din Octombrie promitea să pună capăt definitiv războiului şi unui tip de civilizaţie ale cărui efecte alienante le încriminase cu atîta vigoare tînărul autor al *Teoriei Romanului.* Lukâcs se afla atunci în Ungaria, reîntors din 1915, la capătul anilor fecunzi de studiu din perioada Heidelberg- ului. Către sfîrşitul anului 1918, după o serie de contacte cu Bela Kun, viitoru! leader al revoluţiei maghiare, Lukâcs va intra în Partidul Comunist Ungar. Devenit în 1919 membru al Comitetului Central, Lukâcs va participa activ la revoluţia maghiară din 1919, fiind pe rînd comisar al poporului pentru instrucţie publicăîn Republica Sovietică Ungară, comisar politic al Armatei Roşii Maghiare pe frontul de luptă, activist ilegal marcant al partidului la Budapesta după înfrîngerea revoluţiei. Nu ne putem îngădui aci o descriere a avataruri lor politice şi a complic atei traiectorii pe care o va cunoaşte Lukâcs în deceniul care desparte intrarea sa în mişcarea revoluţionară de elaborarea faimoaselor „teze Blum”
(tezele programului politic redactat sub acest pseudonim de către Lukâcs în 1929 şi anatemizate de Internaţionala comunistă). Devenirea sa spirituală prezintă însă un interes unic, avînd valoarea unei paradigme pentru destinul intelectualităţii europene a secolului XX.

Cel care aderase entuziast la cauza revoluţiei socialiste va străbate o perioadă relativ îndelungată de însuşire şi aprofundare pînă la ultimele consecinţe a teoriei lui Marx. Să amintim aci căîn ultimii ani ai războiului revista filozofică germană *Logos* publica textul de o mare densitate a ideilor: D/e *Subjekt-Objekt- Beziehung in der Âsthetik (Relaţia subiect-cbiect în estetică).* Hegel, Kantşi Hus-

seri erau principalii termeni de referinţă ai unei argumentări care cuprindea *in* nuce întreaga estetică de mai tîrziu. La moartea lui Georg Simmel (octombrie 1918), Lukâcs scria în *Pester Lloyd* un necrolog în care omagia cu un respect şi cu o deferenţă deosebite pe cel care fusese unul din maeştrii tinereţii sale. Interesantă apare astăzi în acest text caracterizarea lui Simmel ca „filozoful cel mai de seamă al unei epoci de tranziţie" şi ca „adevăratul filozof al impresionismului", pregătitor al epocii unui „nou clasicism". Nu exactitatea în sine a acestor caracterizări ne interesează, cît aspiraţia pe care o lasă să se ghicească: depăşirea caleidoscopicului impresionism către o nouă formă de gîndire şi cultură, caracterizată prin tendinţa de a cuprinde plurala bogăţie a vieţii în forme riguroase şi strict articulate. Ernst Bloch mărturisea recent autorului acestor rînduri, cu prilejul unei convorbiri, că în acea epocă de dislocare a tuturor formelor vechi şi de intensă efervescenţă a căutărilor, simpatia sa se îndrepta către noua pictură expresionistă a lui Franz Marc şi a grupului *Der Blaue Reiter,* în timp ce Lukâcs îşi arăta preferinţa netă pentru pictura de o mare rigoare formală a lui Cezanne. Cînd Lukâcs scria în necrologul dedicat lui Simmel:

.... el era un Monet al filozofiei, căruia pînă acum nu i-a urmat încă nici un

Cezanne", — nu avem oare dreptul să vedem aci o anticipare clară a direcţiei pe care intenţiona să o urmeze propria sa gîndire filozofică? (Textul dedicat lui Simmel în 1918 a fost publicat în volumul *Buch des Dankes an Georg Simmel,* Berlin, 1958.) Adeziunea lui Georg Lukâcs la cauza revoluţiei comuniste era aşadar cea a unui intelectual cu formaţie complexă, saturat în întreaga sa structură spirituală de marea filozofie clasică germană, trecut prin remarcabila şcoală sociologică a lui MaxWeber şi Georg Simmel, devorat de problematica etică a operelor lui Dostoievski, Kierkegaard şi a misticilor germani (în primul rînd Meister Eckhart), adept chiar la un moment dat al filozofiei sindicaliste profesate de Georges Sorel (sub influenţa cunoscutului teoretician „socialist de stînga" Ervin Szabo). Scrierile lui Lukâcs din perioada revoluţiei sovietice maghiare şi din anii de după revoluţie învederează tendinţele contradictorii care se încrucişau în gîndirea sa. O dialectică spirituală complicată traducea contradicţiile epocii şi poziţia contradictorie a generaţiei de intelectuali căreia îi aparţinea şi Georg Lukâcs. Frenezia entuziasmului revoluţionar şi exigenţele realismului politic, dictate de imperativele practice ale înfăptuirii revoluţiei,, îşi aflau un reflex original în scrierile doctrinare ale neofitului revoluţionar. A existat chiar un moment de scurtă şovăială, cînd în 1918 Lukâcs oscila între ideile de „dictatură" şi „democraţie", punîndu-şi problema legitimităţii *mijloacelor* dictatoriale pentru înfăptuirea *scopului* unei democraţii integrale, într-un articol intitulat *Bolşevismul ca problemă morală.* Scrierea din 1919 *Tactică şi etică* reia problema într-o lumină nouă, afirmînd legitimitatea mijloacelor de luptă revoluţionară atunci cînd sînt subordonate scopului final al înfăptuirii revoluţiei mondiale. Diagrama convingerilor filozofice ale lui Lukâcs urmafidel evoluţia poziţiei sale faţă de crucialele probleme social-istorice ale epocii.. Febra şi mesianismul revoluţionar care caracterizau atitudinea sa în acea peri-

oadă determinau nu numai îmbrățișarea fervent a doctrinei marxiste, dar și o accentuare a influențelor idealismului clasic german alături de recrudescența unor tendințe inspirate de sindicalismul „revoluționar" al lui Georges Sorel. Antinomiile etice înfațacărorase poate găsi revoluționarul de profesie, prezente îngîndirea lui Lukâcs sub influența problematicii lui Dostoievski sau a scrierilor unor promotori ai terorismului rus ca Savinkov, își aflau pe atunci rezolvarea într-o revelatoare apologie a *jertfei:* scrupulele *eului* individual („eul minor” al revoluționarului) trebuie să fie jertfite pe altarul „ideii", încorporată în cauza istorico-mondială a revoluției (v. *Ta*ktik *und* Eth/k.în *Schriften zur I deologieund Politik,* pp. 10-11). Moralismul și „nota eticizantă" a poziției sale se exprimau și în repulsia pe care intransigența lui Lukâcs o nutrea față de ideea oricărui compromis sau a oricărei *,,Reolpolitik''*. Lukâcs va explița mai tîrziu neofitismul atitudinii sale din acea epocă și prin absența contactului cu operele lui Lenin, pe care le va cunoaște abia în anii emigrației vieneze. Fervoarea revoluționară, cu accente de tip mesianic, avea însă în gîndirea lui Lukâcs o consecință extrem de fecundă, nu lipsită de aspecte paradoxale: prezența masivă și resurecția viguroasă în scrierile sale din acea epocă a *dialecticii* din filozofia clasică germană, metodă pe care revoluționarul frenetic Lukâcs o utiliza în polemica împotriva „economismului" sau a oportunismului marxiștilor de tipul lui Kautsky. Este notoriu faptul că atît reformiștii Internaționalei a.II-a de genul lui Kautsky cit și, pe un alt plan, Plehanov, invocaseră contra revoluției sovietice teza că „faptele" economice nu îndreptățeau o soluție revoluționară a crizei în spiritul celei leniniste. împotriva acestui cult al „faptelor”, de tip scientist sau pozitivist, Lukâcs demonstra legitimitatea revoluției punînd pe primul plan categoriile dialectice hegeliene ale devenirii și procesualității, ale saltului calitativ și mai ales pe cea a *totalității.* Să amintim în treacăt ca pe un episod revelator că în faza de început a scrierilor sile doctrinare Lukâcs nu ezita să transforme într-un stindard al marxismului veritabil chiar celebra exclamație a lui Fichte: „Cu atît mai rău pentru fapte”. Fichte accentuase prin această formulă paradoxală idealismul extrem al opoziției între realitatea empirică (a,,faptelor") și cea absolută (a „ideii"). Preeminența „ideii absolute" asupra faptelor empirice, din filozofia clasică germană, suferea astfel o conversiune unică în polemica desfășurată de marxismul juvenil al lui Georg Lukâcs împotriva cultului „faptelor”, profesat de marxiștii reformiști. Cercetătorul evoluției spirituale a lui Georg Lukâcs are surpriza să constate că setea de certitudini esențiale și absolute, purificate de contingența și instabilitatea realității empirice, pe care kantianul Lukâcs din *Die Seele und die Formen* le descoperea în realitatea esențializată a tragediei, apare acum proiectată de revoluționarul Lukâcs în conceptul hegelian-marxist al „adevăratei realități". Această *wahre Wirklichkeit* era pentru mesianicul revoluționar Lukâcs al scrierii din 1919 *Taktik und Ethik* irezistibila vocație transformatoare a proletariatului mondial, încarnată de revoluțiile sovietice rusă sau maghiară, nu însă realitatea contingentă și empirică a „faptelor” izolate, invocate de realismul oportunist. Proletariatul și misiunea sa istorică universală

■mia

definită de Marx erau echivalente pentru Lukâcs cu devenirea „spiritului” hegelian de la starea de conștiință larvară la cea de auto-conștiință plenară. Platonismul din scrierea de tinerețe *Metafizica tragediei* se metamorfozase definitiv într-un ardent mesianism revoluționar, sprijinit pe o însuflețită mî- nuire a dialecticii lui Hegel și Marx.

Tranziția *definitivă* de la hegelianism la marxism, de la idealismul abstract, cu violentă coloratură moralistă la o dialectică revoluționară riguros materialistă, va fi la Georg Lukâcs rezultatul unei dramatice evoluții politice și spirituale. Optimismul revoluționar acut va domina mentalitatea lui Lukâcs în primii ani de după revoluție, determinîndu-l să se situeze în atitudinea sa față de perspectivele mișcării revoluționare internaționale pe pozițiile ultra-stîngii. Lenin va critica sever un articol publicat de Lukâcs în revista teoretică Kommu- *nismus* (1920) cu privire la problema parlamentarismului, reproșîndu-i modul abstract de tratare a problemei. Lukâcs considerase în sectarismul său nerăbdător că parlamentarismul fiind o formă istorică depășită prin apariția democrației directe a comitetelor revoluționare, participarea comuniștilor la activitatea parlamentară arfi fost superfluă. Lenin demonstraîn articolul său că însemnătatea istorică a apariției sovietelor nu face cîtuși de puțin inutilă sub raport *tactic* participarea comuniștilor la lupta pe teren parlamentar. Cînd, un an mai tîrziu, Lukâcs va fi printre sprijinitorii declarați ai mișcării proletariatului german de cucerire a puterii, cunoscută sub numele de „acțiunea din Martie"

(1921), Lenin va fi din nou cel care va supune criticii caracterul intempestiv al acestei acţiuni şi eroarea sectară a promotorilor ei. Thomas Mann, situat în acea epocă pe poziţiile conservatoare ale cărţii sale *Ccrsideraţiile unui apolitic,* va formula o interesantă mărturie despre impresia pe care o lăsau asupra sa convingerile abstract-sectare ale revoluţionarului Lukâcs. „îl cunosc pe Lukâcs personal — scria Thomas Mann în 1919 către cancelarul Austriei, Seipel. El mi-a dezvoltat o dată la Viena teoriile sale timp de o eră. Cît timp vorbea, avea dreptate. Apoi rămînea însă impresia unei abstracţiuni teribile..." Scrisoarea adresată de Thomas Mann lui Seipel cerea insistent salvarea lui Lukâcs, arestat de austrieci şi ameninţat cu extrădarea în ghearele guvernului contrarevoluţionar al lui Horthy. Criticile lui Lenin, de o justeţe integral' confirmată prin logica istoriei, alături c'e propria experienţă a luptei în cadrele mişcării ilegale a partidului comunist maghiar, au neutralizat cu timpul sectarismul şi rigorismul abstract al gîndirii revoluţionarului Lukâcs. Mesianismul iniţial era temperat de exigenţele implacabile ale evidenţei istorice (credinţa frenetică în iminenţa revoluţiei mondiale a făcut loc treptat luptei în condiţiile- refluxului revoluţionar şi ale stabilizării relative a capitalismului), şi Lukâcs a înţeles tot mai mult, sub imperiul experienţei, că realizarea obiectivului final al revoluţiei socialiste nu poate fi înfăptuită fără a ţineseama integralde complexitatea *mediaţiunilor* realităţii şi de „viclenia istoriei”.

Coexistenţa unui activism şi voluntarism revoluţionar cu trăsături mesianice alături de maturizarea unui realism lucid în judecarea fenomenelor istorice[1]

şi-a găsit expresia teoretică supremă în acea coexistenţă sur generis a dialecticii hegeliene şi a dialecticii marxiste din faimoasa carte care *a* fascinat atîteagenerații de intelectuali, *Istoria şi conştiinţa* de *clasa,* publicată în 1923 la Viena. Cartea reunea o serie de studii tipărite de Lukâcs între anii 1919 şi 1922 şi două mari texte inedite, între care studiul devenit celebru „Reificarea şi conştiinţa de clasă a proletariatului". Nu putem intra aci într-o discuţie amplă a tezelor expuse de Lukâcs. Autorul a analizat el însuşi cu o exigenţă maximă şi cu o claritate magistrală erorile şi meritele cărţii într-o recentă prefaţă scrisă de pe poziţiile marxismului matur, care caracterizează faza definitivă a evoluţiei sale. Un echivoc teribil, încărcat însă de profunde semnificaţii, a plutit mult timp în jurul acestei cărţi. Lukâcs a abjurat-o, folosind termeni drastici, într-o serie de texte care datează din deceniul 1930-1940. Admiratorii plini de zel ai unei scrieri pe care o considerau o operă capitală a marxismului din secolul nostru au continuat să-i întreţină un cult, atribuind adeseori dezavuarea ei de către autorul însuşi unei stări de coerciţiune ideologică pe care arfi suferit-o Lukâcs (scrierea lui Lukâcs, alături de cele ale lui Karl Korsch, un alt ilustru marxist al epocii, fusese denunţată de Zinoviev la cel de al V-lea congres al Internaţionalei Comuniste din 1924 ca eretică şi revizionistă pentru tendinţele ei de ,,ultra-stînga", în acelaşi timp cînd Kautsky în revista sa Die *Geselischaft* şi social-democraţii de orientare neo-kantiană o criticau de pe cu totul alte *poziţii),* Nu este inutil a sublinia răspicat opoziţia radicală dintre „sectarismul" de nuanţă mesianic-utopică al unor idei lukâcsiene din acea epocă şi un sectarism de orientare birocratică şi conservatoare. Texte datînd încă din anul 1922, prezente în recenta culegere *Schrif*ten *zur Ideologie und Politik,* întocmită de Peter Ludz, demonstrează luciditatea cu care Lukâcs supunea criticii metodele demagogice şi birocratice, instaurate în practica luptei politice, pledînd cauza unei legături organice între aspiraţiile veritabileale muncitorilor şi metodele de conducere ale partidului. (Lukâcs a aparţinut tot timpul fracţiuniiconduse de Eugen Landler, adversară a lui Bela Kun). Orientarea revoluţionară cu înclinaţii mesianice a autorului cărţii *Istoria şi conştiinţa de clasă* era animată de o nobilă adversitate împotriva „scientismului" social-democraţiei. Această atitudine fundamentală ne furnizează explicaţia faptului că Lukâcs punea pe primul plan în textele din cartea sa dinamismul devenirii şi frenezia „practicii", denunţînd cu o semnificativă vigoare contemplativitatea şi pasivitatea în faţa realităţii. Erupeau astfel în interiorul literaturii marxiste, după deceniile unei funeste eclipse, marile tradiţii hegeliene ale marxismului şi erau valorificate pentru prima oară operele de tinereţe ale lui Marx. Categoria hegeliană a totalităţii, opusă viziunii parcelare de tip scientist, şi categoria marxistă a „înstrăinării" erau integral reabilitate şi dezvoltate cu o forţă dialectică de o intensitate extraordinară. Accentuarea fecundă dar şj nemăsurată a rolului *practicii în* cunoaştere, rezultat al efervescentului dinamism revoluţionar care stăpînea conştiinţa lui Lukâcs, avea consecinţe divergente în structura cărţii. Preeminenţa categoriei totalităţii, îngăduind acea viziune plenară şi dinamică a realităţii pe care Lukâcs nu o va mai pierde niciodată, culmina însă în conceptul hegelian al unei himerice *identităţi a subiectului şi obiectului* (pe care urma să o încarneze conştiinţa de clasă a proletariatului). Cultul „practicii" se însoţea semnificativ în scrierea lui Lukâcs de o certă subapreciere a factorilor *obiectivi,* de o insuficientă preţuire a inexorabilităţii rolului pe care îl joacă *economia* în ansamblul funcţiilor sociale. Prioritatea obiectului în relaţia subiect-obiect eraastfel inevitabil neglijată. Lukâcs supunea într-adevăr pentru prima oară în *Istoria şi conştiinţa de clasă* fenomenul alienării (şi mai ales pe cel al

reificării) unei anal izefilozofice de o valoare excepţională. Exegeţii recenţi au tins chiar să descifreze ecourile sublimate ale analizelor lukâcsiene în celebra operă a lui Martin Heidegger *Sein und Zeit* (apărută cu patru ani mai tîrziu). Se poate afirma cu certitudine că existenţialismul francez al lui Sartre şi anume opere ale lui Merleau-Ponty au fost sensibil influenţate în analizele pe care le dedicau procesului alienării de resurecţia acestei probleme în opera de tinereţe a lui Lukâcs. Tendinţa de a hipertrofia rolul subiectivităţii îl determinase însă în ultimă analiză pe Lukâcs să identifice eronat, pe urmele lui Hegel, alienarea cu orice proces de „obiectivare"; restabilind mai tîrziu adevărul, Lukâcs va observa cu maliţie că tocmai această eroare a constituit pentru mulţi admiratori ai operei punctul ei de atracţie.

Scrierile cu caracter filozofic din anii care au urmat apariţiei *Istoriei şi conştiinţei de clasă* vor demonstra o conştiinţă tot mai matură a ponderei pe care o au factorii *obiectivi* în devenirea istorică şi a proporţiilor exacte ale relaţiei dintre subiectivitate şi obiectivitate. Textul din 1926 Moses *Hess şi dialectica idealistă* cuprinde intuiţia acelor raporturi necesare între dialectică şi economie pe care Lukâcs le va analiza pe larg în cartea sa ulterioară dedicată *Tînărului Hegel* (scrisă în 1938, dar pe care din cauza ostracizării aberante a operei hegeliene în perioada din jurul celui de al doilea război mondial nu o va putea publica decît în anul 1948 la Zurich şi Viena). „Tezele Blum", nume sub care a circulat programul politic redactat în 1929 de Lukâcs, au constituit termenul *ad quem* al întregii sale evoluţii din perioada 1918— 1929. Ideea centrală a „tezelor Blum" era că obiectivul strategic al revoluţiei în Ungaria trebuia să fie nu instaurarea unei dictaturi proletare a sovietelor (pe care Lukâcs o considera imposibilă), ci cea a unei republici democratice a muncitorilor şi ţăranilor, bazată pe coaliţia tuturor forţelor de stînga. Simpla enunţare a ideii arată că vechiul dualism dintre revoluţionarismul cu accente de ultra-stînga şi exigenţele realiste ale luptei politice era definitiv depăşit: Lukâcs descoperise în sfîrşit un *tertium datur,* sub semnul căruia avea să se de'.fîşcare întreaga sa activitate viitoare. Nu intră în cadrul însemnărilor de faţă o discuţie asupra fondului problemei: justeţea istorică a tezelor lui Lukâcs. Ladatasusţinerii tezeior, scandalul politic pare să fi fost imens. Ameninţat de primejdia excluderii din mişcarea comunistă, dornic a rămîneînsă cu orice preţîn rîrdurile mişcării revoluţionare într-un moment cînd fascismul devenea tot mai puternic, Lukâcs publică o „autocritică" formală şi se retrage definitiv din activitatea politică militantă spre a se consacra unei vaste opere de estetician, critic şi istoric literar. Ceea ce ne interesează a sublinia aci este faptul că descoperirea unui asemenea *tertium datur,* preconizînd o cale democratică de înfăptuire a revoluţiei, echivala cu adecvarea *scopului* laîntreaga complexitate a mediaţiunilor realului. Era cuprinsă de aceste teze în germene intoleranţa definitivă pe care o va demonstra Lukâcs la adresa oricărui dogmatism sau sectarism (inclusiv la adresa programului unei culturi ,,pur proletare"), voinţa sa de a arunca o punte durabilă între marea cultură a trecutului şi cultura autentic democratică sau socialistă a prezentului.

*

Personalitatea lui Lukâcs, urmărită în devenirea ei, oferă imaginea unui creuzet neobişnuit în care substanţe variate au fost supuse unui proces extraordinar de asimilare, combustie şi metamorfoză pînă la dobîndirea alcătuirii spirituale definitive din opera de maturitate. Contactul cu opera neo-kantienilor Windelband şi Rickert ar putea fi de pildă

considerat un simplu episod de tinereţe. Nu credem însă a ne înşela descoperind în critica severă formulată de Lukâcs la adresa unui anume ,,scientism” care caracteriza *Manualul de materia- ism istoric* al lui Buharin (textul lui Lukâcs datează din 1925 şi viza printre altele tendinţa lui Buharin de a trata materialismul istoric ca pe o ştiinţă cu legi de tipul celor din „ştiinţele naturii") perpetuarea într-o formă radical modificată a unor elemente din acea distincţie cultivată cu insistenţă de Rickert între metodele ştiinţelor naturii şi cele ale ştiinţei spiritului. Prezenţa influenţei lui Simmel sau a lui MaxWeber nu apare direct vizibilă în structura definitivă a operei lui Lukâcs. Cu prilejul unor convorbiri recente, Lukâcs făcea însă la un moment dat mărturisirea că este departe de a regreta iniţierea în ştiinţele sociale la şcoala lui Simmel sau MaxWeber şi nu la cea a lui Kautsky, considerînd influenţa celor dintîi ca un factor pozitiv în evoluţia sa (*Gesprăche mit Georg Lukâcs,* Rowohlt Verlag, 1967, p. 80). O asemenea confesiune, aparent cu totul eterodoxă la un marxist riguros, nu trebuie să ne surprindă: romantismul anticapitalist al criticii pe care o desfăşura *Georg* Simmel împotriva mecanizării şi uniformizării existenţei umane în cadrul civilizaţiei moderne nu va rămînefără urmări esenţiale în receptivitatea deosebită a lui Lukâcs pentru problematica alienării la Marx. Tezele originale formulate de Lukâcs cu privire la natura esteticului în textul din revista Logos: *Relaţia subiect-obiect în estetică* (1917 - 1918), articulate atunci într-un context kantian şi hegelian, vor dispare mult timp din cîmpul direct al scrierilor sale publicate în intervalul 1930—1953. Nu se poate tăgădui că în condiţiile vitrege de hegemonie tot mai pronunţată a dogmatismului, Lukâcs a trebuit să ducă o luptă de g*uerilla* spre a-şi apăra convingerile fundamentale (făcînd uneori concesii spre a-şi salva substanţa) şi a exercitat adeseori o acţiune de compresiune voluntară asupra orizontului propriilor sale scrieri. Tezele din studiul publicat în Logos reapar însă după cîteva

decenii de existenţă latentă (asemenea curentului subteran al unei pînze de apă freatice) în marea Estetică din 1963, desigur articulate cu totul altfel, într-un context filozofic deosebit. Formulînd sinteza teoretică a vastei sale activităţi de critic şi istoric literar din deceniile 1930—1960, dar marcînd şi eliberarea definitivă de urmele oricăror inhibiţii sau coerciţiuni, *Estetica* va echivala cu un act de adevărată *de-compresiune* a întregul ui univers spiritual lukâcsian. Lucrările de tinereţe ale lui Lukâcs (mai ales *Teoria Romanului*) cuprinseseră *in nuce* ideea sa centrală că arta implică imaginea unui echilibru posibil între subiectivitate şi obiectivitate, esteticul fiind prin natura sa destinat a reflecta lumea obiectivăîntr-un raport de conformitate cu aspiraţiilefundamentale ale umanităţii (spre a utiliza formula lui Lukâcs din Estetico). Chiar atunci cînd obiectul reflectării este o lume dislocată, caracterizată printr-o distorsiune acută între o „obiectivitate" moartă şi o subiectivitate fără rădăcini, arta adevărată ar implica *relativizarea* acestei situaţi işi posibilitatea recompunerii echilibrului între subiectivitate şi obiectivitate. *Teoria Romanului* exprima sub raport social-istoric această năzuinţă într-o formă *utopică*. Marxismul, prin analiza riguroasă a lumii capitaliste şi a perspectivelor de trecere la socialism, îi îngăduia lui Lukâcs să descopere în imanenţa realităţii *mediaţiunile* care să facă posibilă neutralizarea stării de „alienare" şi dobîndirea printr-un proces social-istoric complicat a unei stări de echilibru armonios între aspiraţiile subiective şi exigenţele obiective, între esenţa umană şi tipul ei de existenţă reală. Conceptul fundamental al *realismului va* exprima în gîndirea estetică a lui Lukâcs exigenţa ca arta să reflecte procesul de „defetişizare" a existenţei în întreaga sa complexitate.



Originalitatea metodei de analiză literară cultivată de Georg Lukâcs constă în fuziunea desăvîrşită a punctului de vedere social-istoric şi a celui strict estetic. Fascinaţia pe care au exercitat-o eseurile lui Lukâcs asupra cîtorva generaţii de critici şi intelectuali este legată de modul firesc în care criticul realiza tranziţia de la analiza unor probleme pur formale sau aparent pur „tehnice" la rădăcinile lor în concepţia estetică şi în We/tanschauung-ul scriitorului. Remarcabilul eseu din 1936 *Naraţiune sau descriere*? debuta cu comparaţia unor momente aparent periferice în două romane ale *lui* Tolstoi şi Zola: descrierea diferită a unei întreceri hipice în *Nana* a lui Zola şi în *Anna Karenina* a lui Tolstoi Lukâcs demonstrează că Zoi a foloseşte descripţia sa pentru a o transforma într-o adevărată mică monografie a turfului parizian, executată *cu* incontestabilă virtuozitate, dar avînd o legătură extrem de fragilă cu substanţa acţiunii, în timp ce evocarea întrecerii în romanul lui Tolstoi este punctul de convergenţă al unor momente de intens dramatism din viaţa eroilor (Anna, Vronski, Karenin), devenind astfel o scenă de un mare interes epic. Zola ar oferi o simplă succesiune de „imagini", de o precizie documentară impresionantă, Tolstoi foloseşte însă episodul întrecerii hipice pentru a fixa un moment crucial *din* evoluţia personajelor sale. Lukâcs observă cu fineţe în concluzia analizei sale că descrierea lui Zola este făcută din punctul de vedere al *observatorului, în* timp ce naraţiunea lui Tolstoi din unghiul *participantului.* Pornind de la o asemenea investigaţie aparent microscopică, Lukâcs ajunge printr-un uimitor act de inducţie să stabilească opoziţia dintre două modalităţi fundamentale ale prozei: cea a *naraţiunii* epice

autentice (ilustrată convingător cu exemple din Tolstoi sau Balzac) şi cea a *descrierii* (cultivată de Zola şi întreaga şcoală naturalistă). Concluziile estetice dobîndescînsă spontan în studiile lui Lukâcs o fundamentare social-istorică. Condiţia socială a marelui scriitor realist de tipul Balzac, Stendhal sau Tolstoi ar fi cea a unei personalităţi angajate multilateral în viaţa istorică a epocii sale, *participînd* adeseori direct la evenimentele ei decisive (asemănîn- du-se prin aceasta cu marile figuri ale Renaşterii sau iluminismului), în timp ce condiţia socială a scriitorului de tipul Zola în repugnanta societate burgheză a epocii de după 1848 este tot mai mult a unui *observator,* capabil din ce în ce mai puţin să domine viaţa istorică a epocii printr-o participare activă. Goethe sau Tolstoi aveau încă faţă de epoca lor o dominatoare perspectivă seniorială, Zola este tot mai mult împins prin jocul condiţiilor obiective să devină un „literat" strict specializat în propria sa profesiune. Naraţiunea epică autentică implică o perspectivă ierarhizantă asupra evenimentelor, susceptibilă să-i imprime un dinamism lăuntric; scriitorului resemnat la postura de observator nu-i rămîne adeseori decît cultul detaliului cotidian şi hipertrofia *descrierilor.*

Frapant la Lukâcs este modul în care conceptele estetice fundamentale se întemeiază pe o întreagă filozofie a istoriei şi pe o întreagă dialectică filozofică a raportului dintre subiectivitate şi obiectivitate. Morfologia formelor literare apare totdeauna într-o riguroasă legătură cu dialectica proceselor social-istorice. Cartea despre *Romanul istoric* a constituit o primă aplicaţie complexă a metodei. Mulţi au înclinat să vadă în atitudinea polemică a lui Lukâcs faţă de opera *unor* scriitori de talia lui Joyce sau Dos Passos ca şi în simpatia sa perpetuă pentru *opera* lui Thomas Mann semnul unui pur conservatorism al gustului. Raţiunile atitudinii lui Lukâcs sînt însă evident mai profunde. Criticul s-a străduit mereu să pună în valoare cauzalitatea istorică a modalităţilor literare care cultivau discontinuitatea şi incoerenţa voită în monologul interior, „montajul" sau simultaneismul în descripţia exterioară. Lukâcs s-a arătat interesat în primul rînd de *viziunea asupra realităţii* care determina în mod necesar eflorescenţa formelor literare amintite mai sus. Criticul va persista cu consecvenţă în ideea că dislocarea formelor de tipul naraţiunii epice din proza realistă nu poate fi disociată de noua condiţie social-istorică a scriitorului modern. O existenţă fragmentară, pulverizată, devorată de sentimentul incomunicabilităţii şi de acea stare existenţială definită de Heidegger cu termenul expresiv de *Geworfen- heit* („a-fi-aruncat-în-lume ...") ar fi rădăcina veritabilă a metamorfozei la care literatura „avangardei" a supus formele literare tradiţionale. Lukâcs refuză însă tenace să accepte pierderea contactului cu totalitatea existenţei,

fragmentarea şi disoluţia perspectivei unitare asupra lumii, ca pe o fatalitate ireversibilă. Convingerea sa fermă este că naraţiunea realistă, cu atributele ei fundamentale, departe de a fi o simplă ,,tehnică", constituie în realitate rezultanta necesară a unei perspective determinate asupra lumii: relaţiile complicate ale eroilor cu realitatea obiectivă şi articularea lor într-o acţiune desfăşurată coerent pot fi evocate doar din perspectiva unei cuprinderi totalizante a existenţei, capabilă să ierarhizeze aspectele contingente şi cele esenţiale. Cu o obstinaţie şi o consecvenţă intratabile, Lukâcs va continua să sprijine în cîmpul literaturii contemporane perpetuarea marilor tradiţii ale prozei realiste şi să opună pe Sinclair Lewis lui Dos Passos, pe Thomas Mann lui Joyce, pe O'Neill, sau pe Brecht din ultima lor fază lui Beckett sau lonesco. Rezistenţa declanşată de o asemenea poziţie, situată în mod de liberat,, contra curentul ui", afost extrem de puternică. Polemica Ernst Bloch-Georg Lukâcs din ultimii ani ai deceniului 1930—1940, pe tema expresionismului şi realismului, a oferit unul din momentele cele mai elocvente ale disputei între un teoretician convins al avangardei şi un partizan al ,.marelui realism". Bertolt Brecht însuşi, recunoscînd calităţile superioare ale eseurilor lui Lukâcs dedicate problemei realismului, s-a arătat în acea perioadă extrem de recalcitrant faţă de tezele lui Lukâcs (numeroasele texte, multe inedite, consacrate de Brecht în 1938 problemei *realismului* şi obsedate literalmente de contestarea poziţiei lui Lukâcs, au fost publicate recent în ediţia completă a operelor lui Brecht apărută la Suhrkamp-Verlag).

Poate părea curios, dar Brecht era iritat mai ales de preeminenţa problemelor de ,,formă" în conceptul lui Lukâcs despre realism. Brecht avea mereu sentimentul că un ataşament de ordin mai ales *literar,* pentru *formele* de naraţiune epică din marele roman realist al secolului XIX, stă la baza adversităţii criticului faţă de tehnica modernă a montajului, a „efectului de distanţare" sau a asociaţiilor discontinue. Brecht nu ezita să vadă în conceptul lui Lukâcs despre realism primejdia unui „formalism". Dramaturgul revoluţionar împărtăşea pe deplin ideea fundamentală a criticului că literatura adevărată nu se poate mărgini a transcrie şi fetişiza condiţia personalităţii umane în epoca avansată a capitalismului: fărîmiţarea şi dezagregarea ei progresivă. Brecht părea însă profund convins că procesul de re-umanizare a fiinţelor supuse de orînduirea burgheză unei teribile presiuni dezumanizante nu poate fi evocat doar cu mijloacele utilizate cîndva de Balzac sau Tolstoi şi făcîndu-se abstracţie de tehnica lui Joyce, Dos Passos *sau* Doblin. O asemenea tehnică i se părea complementul necesar al evocării condiţiei umane într-o epocă a dezagregării vechilor valori şi a cristalizării dificile a unor noi valori. Brecht îi reproşa lui Lukâcs tendinţa de a identifica realismul cu „senzualismul" şi de a absolutizao anume modalitate ormală a realismului (, *,die Gestaltung",* configurarea de tip „organic" a personajelor şi raporturilor dintre ele), revendicînd pentru sine dreptul de a utiliza şi „abstracţiunea" sau „efectul de î nstrăinare". Ernst Bloch şi Bertolt Brecht se întîlneau în convingerea că epoca istorică pe care o trăiau era caracterizată prin atîtea distorsiuni şi fragmentări, prin rupturi de echilibru şi disoluţii ale vechilor raporturi inter-umane (de aci simpatia lor comună faţă de tehnica „montajului" sau asociaţiilor discontinue) încît cultul lui Lukâcs pentru o literatură realistă, întemeiată pe comprehensiunea organică şi *totală* a realităţii, pe respectarea mediaţi uni lor ei complexe şi pe o tipizare răbdătoare, pe construirea unor personaje „rotunde" şi riguros caracterizate, le apărea drept o utopică şi idealistă aspiraţie clasicizantă. Georg Lukâcs a răspuns apologiei făcute de Ernst Bloch expresionismului *prin eseul Es geht um den RealismUs* (1938) iar teoriile estetice ale lui Brecht le-asupus unei analize critice nuanţate în recenta sa *Estetică*. Nucleul argumentelor lui

Lukâcs în raport cu Brecht îl formează ideea că atitudinea de distanţare critică a autorului faţă de personajele sale şi de lumea pe care o evocă este o însuşire imanentă a multora dintre marile opere dramatice ale trecutului, realizatăînsă cu mijloacele riguros realiste ale „configurării" *(Gestaltung)* şi prin efectul aristotelic al ,,catharsis"-ului. Lukâcs găseşte cu totul justificată polemica lui Brecht împotriva „intropatiei" *(Einfuhlung)* în artă', analizînd în cazul personajelor lui Cehov modul de confruntare al intenţiilor subiective cu semnificaţia lor obiectivă, criticul demonstrează însă că întreaga dramă a lui Cehov este *un* „efect de distanţare", realizat prin jocul imanent al acţiunii şi fără a face cîtuşi de puţin apel la ostentativul „efect de înstrăinare" preconizat de Brecht. Analiza pe care o consacră Lukâcs fazei finale a dramaturgiei brechtiene va urmări să demonstreze că efectele dramatice profunde ale pieselor lui Brecht sînt mai apropiate de zguduirea conştiinţei în sensul „tradiţional" decît de faimosul „efect de distanţare"', părăsirea formulei abstract-didactice a parabolelor din primele faze ale teatrului lui Brecht (formulă pe care Lukâcs a dezaprobat-o consecvent) şi maturizarea dramaturgiei brechtiene s-ar fi efectuat astfel dincolo de propriul program estetic al dramaturgului german într-un sens apropiat de realismul superior al marii dramaturgii revoluţionare de tip shakespearian (v. *Ästhetik,* voi. II, pp. 185—186). Nu justeţea relativă sau absolută a poziţiei lui Lukâcs în disputa cu Brecht interesează aci- Ceea ce am dorit să subliniem este consecvenţa şi fidelitatea lui Lukâcs faţă de poziţia sa fundamentală în problema realismului, începînd cu scrierile sale din deceniul 1930—1940 şi culminînd cu marea sa Estetică. Metoda de analiză a devenirii formelor artistice a experimentat-o Georg Lukâcs într-o amplă activitate de critic şi istoric literar, consacrată cîtorva din marile literaturi ale lumii. *Balzac şi realismul francez, Realismul rus în literatura universală, Goethe şi timpul* său, *Realişti germani ai secolului XIX,* Scurtă *istorie a dezvoltării literaturii germane moderne, Thomas Mann, Contribuţii la istoria esteticii, Eseurile despre realism* şi *împotriva realismului râu* mţeles sînt titlurile principalelor sale lucrări: în această direcţie.

Analiza literaturii şi analiza marilor curente de gîndire ale lumii moderne au fost totdeauna strîns conjugate de Georg Lukâcs. Operele dedicate *Tînărului Hegel* sau *Distrugerii raţiunii* (vastă critică a întregului iraţionalism modern) se numără printre lucrările fundamentale din literatura filozofică a epocii noastre.

★

Elaborarea unui vast sistem de estetică filozofică i-a îngăduit lui Lukâcs să demonstreze că ceea ce putea apare drept o convingere estetică dictată de o experienţă literară limitată la o perioadă istorică determinată (realismul secolelor XIX şi XX) se întemeiază de fapt pe o întreagă filozofie a artei şi a spiritului. Opera monumentală a lui Georg Lukâcs intitulată Die *Eigenart des Âsthe- tischen (Specificul esteticului,* voi, I —II), formînd prima parte, autonomă, a unei *Estetici* destinată a cuprinde trei mari secţiuni, reprezintă o excepţională analiză marxistă a genezei esteticului în fenomenologia spiritului uman. Demonstraţia lui Lukâcs este clădită pe o comparaţie perpetuă între natura ştiinţei şi cea a artei: ştiinţa ar fi prin definiţie o reflectare dezantropomorfizantă a realităţii (tinzînd către un coeficient de maximă obiectivitate şi către epurarea rezultatelor ei de orice antropomorfism), în timp ce arta se singularizeazăîn constelaţia spiritului uman prin funcţia ei de reflectare antropomorfizantă a existenţei. ,,Ceea ce în orice alt domeniu al vieţii umane ar fi de ordinul idealismului filozofic, cu alte cuvinte teza că nici un obiect nu poate exista fără subiect, este în sfera esteticului o trăsătură esenţială a obiectivitătii lui specifice" (*Estetica,* voi. I, p. 229). Este adevărat că

Lukâcs introduce din capul locului o nouă categorie fundamentală spre a circumscrie sfera activităţii umane, cea a existentei *cotidiene (Alltaglichkeit).* Existenţa cotidiană, ale cărei particularităţi formează obiectul unor minuţioase analize, reprezintă în concepţia lui Lukâcs matricea din care s-au desprins treptat pînă la dobîndirea unei autonomii depline cele două ramuri spirituale fundamentale: arta şi ştiinţa. Demonstraţia lui Lukâcs, deşi avînd ca obiect propriu-zis geneza esteticului, se transformă adeseori într-o extraordinară descripţie a genealogiei tuturor formelor spiritului. Largi analize sînt consacrate magiei şi formelor primitive de viaţă religioasă: teza convingător demonstrată a esteticianului este că originea artei ar fi indisolubil legată de activitatea magică a omului primitiv, arta desprinzîndu- se printr-un proces complicat din tulpina acestor forme primordiale de viaţă spirituală. Lukâcs se delimitează tot timpul polemic de ideea că esteticul ar fi o categorie apriorică a spiritului uman. Demonstraţia sa laborioasă urmăreşte geneza diferitelor tipuri de activitate artistică prin desprinderea lor multiplu articulată din plasma originară a vieţii cotidiene şi a practicilor magice. Analize speciale, de un mare interes istoric şi teoretic, sînt dedicate unor fenomene ca ritmul, simetria şi proporţia, ornamentica, raporturilor între magie şi *mimesis,* semnificaţiei estetice a faimoaselor picturi de pe pereţii peşterilor din epoca paleolitică, culminînd cu geneza artelor bazate pe organizarea unor „lumi autonome". Concluzia victorioasă a esteticianului marxist este natura *istorică* a genezei esteticului: arta nu este o categorie originară a spiritului, ci rezultatul unei îndelungate şi complexe dezvoltări sociale şi culturale. Conştiinţa estetică unitară asupra naturii artei este ea însăşi *un produs* relativ tardiv în evoluţia *umanităţii:* pentru Lukâcs este o certitudine axiomatică ideea că la origine a existat o discontinuitate a sferelor de activitate estetică, o autonomie a diferitelor tipuri de artă, din experienţa cărora s-a format treptat conştiinţa esteticului ca o formă constitutivă a spiritului uman.

Dialectica relaţiilor dintre subiectivitate şi obiectivitate stă în centrul *Esteticii* lui Georg Lukâcs. Şi aci gînditorul se sprijină pe un postulat din cîmpul antropologiei filozofice şi al eticii. Arta este definită ca „forma supremă de autoconştiinţă a umanităţii". Ideea favorită a lui Lukâcs este însă că autocunoşterea omului nu reprezintă un act solipsist sau narcisic şi că ea nu poate fi disociată de raporturile individului cu lumea obiectivă. Adîncimea unei personalităţi şi calitatea însuşirilor ei nu se revelează pe un plan pur imanent (de pură introspecţie), ci numai în totalitatea relaţiilor de interacţiune cu lumea înconjurătoare. Scopurile pe care şi le propune individul nu dobîndesc sigiliul valabilităţii decît dacă se întemeiază pe „reflectarea" determinărilor esenţiale ale realităţii. , .Cunoaşterea de sine" trimite astfel inevitabil la cunoaşterea lumii exterioare sub imperiul căreia şi asupra căreia acţionează individul. Esteticul ar fi destinat în viziunea lui Lukâcs să exprime această mişcare circulară esenţială între subiectivitate şi obiectivitate: lumea proprie a operei de artă exprimă lumea reală în determinările ei obiective esenţiale, dar numai raportată la aspiraţii le fundamentale ale omului. Lumea imanentă a operei de artă, microcosmos cu o existenţă pe deplin suficientă sie înseşi, reflectă lumea reală nu în „neutralitatea" ei exterioară, ci exclusiv din perspectiva conformităţii ei cu năzuinţele esenţiale ale subiectului uman. Lukâcs analizează cu o mare fineţe şi subtilitate teoretică tensiunea contradictorie între subiectivitate şi obiectivitate, a cărei soluţie armonioasă ar fi predestinată să o incorporeze *arta.* Tocmai fiindcă pentru Lukâcs bogăţia şi adîncimea subiectivităţii se realizează *uno actu* cu procesul de asimilare şi integrare a determinărilor lumii exterioare, esteticianul va descrie mişcarea de

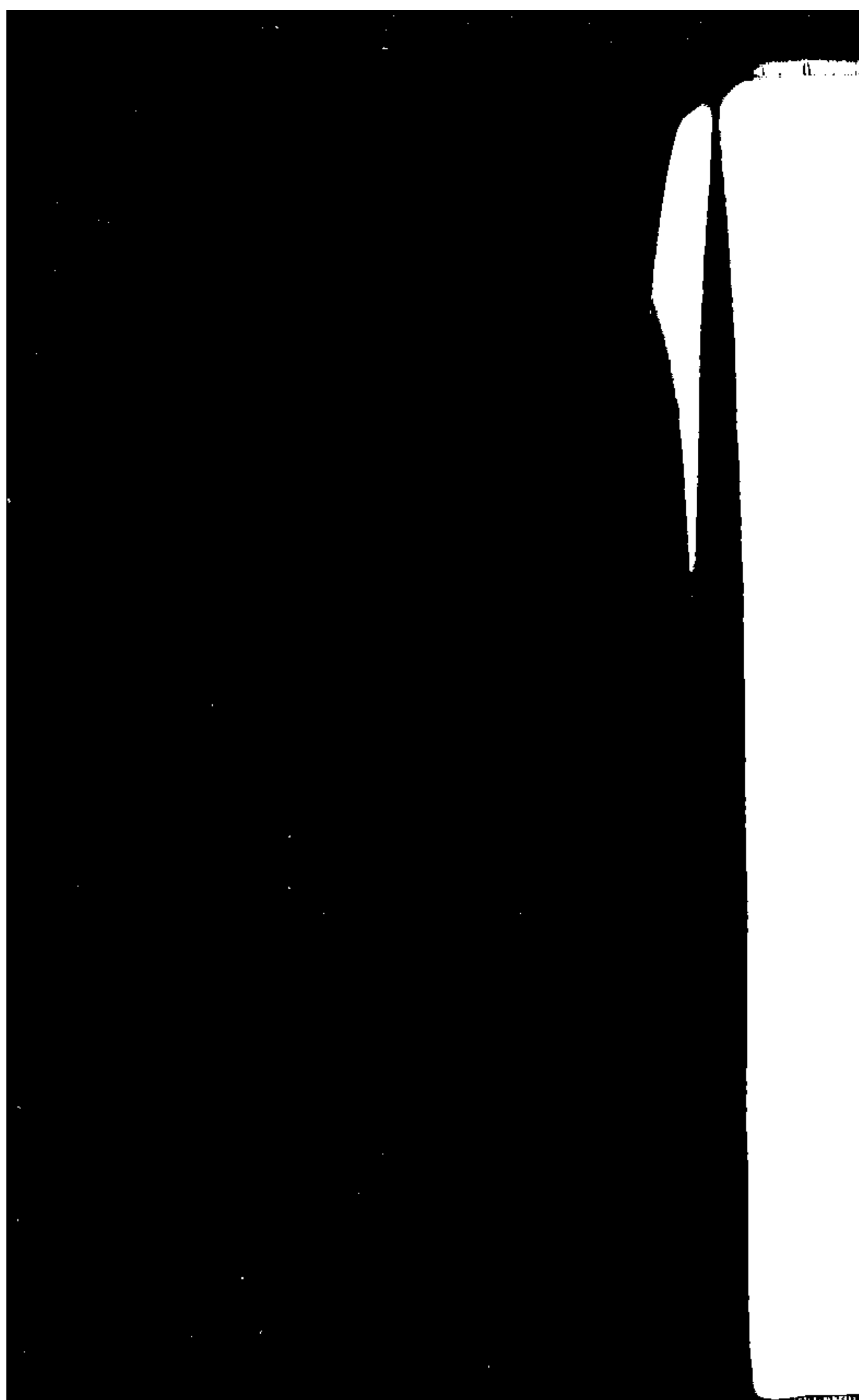
transformare prin opera de artă a unei subiectivităţi contingente într-o subiectivitate cu atributul universalităţii ca un proces simultan de reflectare a lumii în esenţialitatea ei. Mimesis- ul este categoria centrală a esteticii lukácsiene (apare inutil a mai sublinia cît de violent anti-naturalist este conţinutul pe care-l acordă Lukács acestui concept estetic). Dacă nu se poate tăgădui că un adevărat „demon at obiectului" stăpîneşte gîndurile filozofului, (spre a utiliza expresia unuia din remarcabilii săi discipoli italieni, germanistul Cesare Cases), nu este mai puţin adevărat că nimeni nu a pus în valoare cu atîta profunzime natura şi rolul subiectivităţii în geneza operei de artă.

Estetica este o operă teoretică mult prea complexă spre a avea fie şi un moment iluzia că am putea schiţa aci structura ei unică. Să afirmăm fără ezitare că de la Kant şi Hegel, estetica filozofică (poate doar cu excepţia lui Benedetto Croce) nu a mai cunoscut o operă de asemenea adîn-

cime şi anvergură. O tradiţie filozofică ilustră, începînd cu Aristot ş; Epicur, trecînd prin Bacon şi Spinoza, prin Goethe şi idealismul clasic german, culminînd cu Hegel şi Marx, apare însumată şi organic amplificată prin rezultatele investigaţiilor lui Lukâcs. Cînd am vorbit despre o adevărată de-compresiune spirituală pe care o realizează *Estetica* în evoluţia lui Lukâcs ne-am gîndit şi la modul exemplar în care gînditorul marxist analizează şi utilizează tezele unor filozofi şi savanţi contemporani de talia lui Nicolai Hartmann sau Arnold Gehlen, Gordcn Childe sau Boas, Ernst Bloch sau chiar ale ireductibilului adversar Th. W. Adorno. Ceea ce se cuvine ă mai fi subliniat este puterea de seducţie şi forţa de persuasiune a tezelor lui Lukâcs cu privire la ,,misiunea defetişizatoare" a artei. Mişcarea de ,,purificare" pe care o cunoaşte subiectivitatea particulară a artistului în procesul creaţiei, de simultană conservare şi depăşire *(Aufhebung)* prin accentuarea acelor trăsături care o leagă de conştiinţa de speţă a umanităţi' (artistul adevărat se aruncă *a corps perdu* în acest proces) este identificată de Lukâcs cu un act necesar de dislocare a *fetişurilor* care înlănţuie fiinţe umană şi de înfăptuire a unui echilibru armonios între subiectivitate şi obiectivitate. Sentimentul de spontaneitate şi libertate care caracterizează plăcerea estetică nu poate fi despărţit de efectul *cathartic* al operei de artă veritabile. Dezacordul lui Lukâcs cu o întreagă linie de evoluţie a literaturii moderne se explică tocmai prin convingerea sa că operele apar-ţinînd acestei direcţii acceptă fără rezistenţă şi imobilizează prin absolutizare condiţia unei existenţe fetişizate: tensiunea fără soluţie între o obiectivitate „moartă" şi o subiectivitate „apatridă". Credinţa fermă a lui Lukâcs este însă că arta nu poate exista fără a neutraliza prin relativizare o asemenea condiţie de existenţă, fără a „defetişiza" existenţa umană: esteticul implicînd prin natura sa evocarea unei lumi conforme cu aspiraţiile subiectului uman, arta contemporană durabilă va fi cea care va salva nucleul personalităţii umane, şi va afirma indestructibilitatea acestui nucleu (v. capitolul *Omul ca sîmbure şi coajă).*

Anima candidissima — vn exclama Ernst Bloch la adresa lui Lukâcs şi la adresa năzuinţei sale către plenitudine şi totalitate (incorporate în natura operei de artă). Cu o siguranţă spirituală suverană, Lukâcs îşi va dezvolta însă mereu punctul de vedere, demonstrîndu-i printr-o operă de amploare excepţională valoarea şi fecunditatea.

N. TERTULIAN



NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Ediţia de faţă îşi propune să ofere publicului românesc o imagine a dialecticianului marxist şi a umanistului militant Georg Lukâcs. în acest scop au fost alese în afara studiilor de literatură universală, ilustrînd domeniile de referinţă preferate de autor, şi capitole din două lucrări teoretice ample, *Romanul istoric* şi *Specificul esteticului,* aceasta din urmă constituind doar prima parte, apărută pînă în prezent, a unei *Estetici* de mare anvergură. în consecinţă şi titlul ediţiei româneşti ilustrează dubla ipostază, în practică şi în teorie, a eseistului şi sistematicianului Georg Lukâcs. La stabilirea sumarului au contribuit ca referenţi Nicolae Tertulian şi Francisc Păcurariu, cărora le aducem pe această cale mulţumirile noastre. Traducerile s-au făcut după ediţia *Georg LukăcsWerke,* Hermann Luchterhand Verlag, G.m.b.H., Neuwied und Berlin, volumele5 *(Probleme des Realismus II),* 6 (*Probleme des Realismus III),* 7 (*Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten),* 11 şi 12 (D/e *Eigenart des Ăsthetischen).* Notele de subsol, dacă nu se specifică altfel, aparţin autorului.

REDACŢIA

Anii de ucenicie au la bază şi o altă concepţie asupra finalităţii şi naturii lupi ci de care vorbeam. Poetul *Anilor de ucenicie* crede nu numai că idealul tic umanismului sînt ancorate în adîncurile naturii umane, ci şi că rea- li.urcalor în orînduirea burgheză născîndă, în orînc

Ix i ioada^ Revoluţiei franceze, este dificilă şi treptată, dar în orice caz posibilă. în *Anii de ucenicie,* Goethe îşi dă seama de contradicţiile concrete dintre idealurile umanismului şi realitatea societăţii capitaliste, însă nu Ic concepe ca antagonisme principial insolubile.

Se întrevede în aceasta influenţa ideologică profundă pe care Revoluţia franceză a exercitat-o asupra lui Goethe ca şi asupra tuturor marilor personalităţi ale filozofiei şi poeziei clasice germane. Chiar bătrînul Hegel, ale cărui cuvinte despre victoria de neînlăturat a prozei capitaliste le-am citit mai sus, spunea despre perioada Revoluţiei franceze: ,,A fost astfel un splendid răsărit. Toate fiinţele gînditoare au sărbătorit împreună epoca aceea. O emoţiesublimăastăpînitacelevremuri, un entuziasm al spiritului a înfiorat lumea, ca şi cum abia atunci s-ar fi ajuns ia adevărata împăcare a divinităţii cu universul." Goethe însuşi, în *Hermann şi Dorothea,* poem scris nemijlocit după *Anii de ucenicie,* pune pe un bărbat liniştit şi prudent să rostească:

„Şi cin'să poată nega că inima i-a tresăltat,
Că pieptul mai liber, mai pur, i-a zvîcnit atunci
Cînd se ivi cea dintîi rază a noului soare,
Cînd se auzi de ale omului drepturi fireşti,
De libertatea-nflăcărată şi de egalitate!
Pe-atunci, să se trăiască pe sine rîvnea fiecare;
Părea că se destramă laţul cel de lîncezeală
Şi egoism mînuit, ce gîtuia ţări fără număr.
Şi nu priveau popoarele toate, în acele zile De-
avînt, spra oraşul, de mult capitală a lumii,
*Ce-acum, mai mult ca oricînd, acest nume şi-i merita*l“

Raportul dintre idealul de umanitate şi lumea reală este determinat *în Wilhelm Meisterde* această convingere. Vădit, Goethe nu crede în metodele plebeice ale Revoluţiei franceze; pe acestea le dezaprobă dur, fără înţelegere. Ceea ce nu înseamnă însă că el respinge şi conţinutul social- uman al revoluţiei burgheze. Dimpotrivă. încrederea lui în capacitatea de autogenerare a umanităţii, în stare să se elibereze prin proprii resurse de jugul impus de o dezvoltare socială milenară, este acum mai viguroasă

ca niciodată. Ideea pedagogică a romanului rezidă în descoperirea metodelor prin care forțele latente care zac în fiecare individ să poată fi chemate la acțiune pentru a se dezvolta în activitate creatoare, în sensul acelei cunoașteri a realității, al acelei confruntări cu realitatea, necesare dezvoltării personalității umane.

Abatele, purtătorul de fapt al ideii pedagogice din *Anii de ucenicie,* exprimă cel mai limpede această concepție a lui Goethe: ,,Numai toți oamenii laolaltă alcătuiesc umanitatea, numai toate forțele luate împreună, universul. Aceste forțe sînt adesea în conflict; dar, încercînd să se distrugă reciproc, natura le ține laolaltă și le regenerează... Orice înclinație este importantă și trebuie dezvoltată... O forță domină pe cealaltă, dar nici una nu poate da formă celeilalte; oricare înclinație conține în sine și forța desăvîrșirii ei; or atît de puțini sînt oamenii care înțeleg acest lucru, deși țin să dea lecții altora și să acționeze." Și Abatele profesează, radical și consecvent, toate consecințele pratice ale acestui mod de a concepe esența omului și raportul dintre pasiunile și capacitatea acestuia de educare. El spune: „Sarcina educatorului, înțelepciunea lui, stă nu în a feri de greșeală, ci în a conduce pe cel care a greșit, în a-l face să soarbă pînă la fund paharul greșelii. Căci cel care o degustă numai, o păstrează îndelung, se bucură de ea ca de o fericire rară. Cel ce se înfruptă însă pînă la capăt din greșeală, dacă nu e smintit, va ajunge să o cunoască bine."

Concepția după care dezvoltarea liberă a pasiunilor — determinată de o îndrumare corectă și blîndă — trebuie să conducă la înfăptuirea armoniei personalității și la instituirea colaborării armonioase între oameni liberi, este o idee predilectă a marilor gînditori de la Renaștere încoace. Ceea ce s-a putut realiza în capitalism în materie de libertate a dezvoltării umane, respectiv eliberarea activității economice din lanțurile feudale, a părut în țările capitaliste dezvoltate ca realitate dobîndită și și-a căpătat expresia ideativ rațională în sistemul economic al fiziocraților și în economia clasică engleză. Dar tocmai prin realizarea practică și prin formularea teoretică a acelei părți din idealurile umaniste realizabile în societatea burgheză, apare limpede contradicția dintre concepția amintită și baza social-economică care a generat-o. Recunoașterea acestei contradicții irezolvabile saturează literatura marelui realism de mai tîrziu, operele lui Balzac și_Stendhal, și este teoretizată în estetică de Hegel, în perioada sa tîrzie. încercările de a suspenda această contradicție pe plan ideal și, consecutiv, de a construi, adaptînd la lumea liberei concurențe capitaliste, o „armonie a personalității" duc la apologetica mincinoasă, la academismul găunos al secolului al XIX-lea.

Dar asemenea direcții de dezvoltare nu epuizează — cel puțin pentru o scurtă perioadă de timp — posibilitățile de interpretare a problemei. Pe fundalul contradicției tot mai evidente au putut apare încercări de *rezolvare utopică* a

fenomenului în discuţie, comportînd înţelegerea mai multsau mai puţin limpede — a faptului că dezvoltarea armonioasă a pasiunilor umane pe direcţiaformării unei personalităţi bogateşi multilaterale presupune o orînduire socială nouă, respectiv socialismul. Fou- rier este cel mai important reprezentant al-acestei direcţii. Energic şi tenace, el afirmă şi reafirmă că nu există pasiune umană rea ori dăunătoare în sine. Societatea de pînă acum însă — spune el — nu a fost în stare să producă acea conclucrare a pasiunilor umane în care fiecare din ele să ajungă la armonie atît la nivelul individului cît şi la nivelul raporturilor dintre indivizi. După Fourier, socialismului îi revine cu precădere sarcina de a realiza această armonie.

La Goethe, evident, nu există nici un fel de idei socialist utopice. Toate încercările de a-i interpreta în acest sens opera, începînd cu searbădul Grun şi terminînd cu exegeze contemporane, urmează să ducă la denaturarea concepţiilor sale. Goethe trăieşte doar experienţa adîncă a acestei contradicţii, pe care încearcă în repetate rînduri să o rezolve utopic în cadrul societăţii burgheze, subliniind în planul ficţiunii poetice acele elemente şi tendinţe ale dezvoltării omului în care realizarea idealurilor umaniste ca experienţă de viaţă să fie, cel puţin ca direcţie, posibiJă. Strălucirea speranţelor de reînnoire a umanităţii, pe care Revoluţia franceză le-a trezit în cei mai buni contemporani ai lui Goethe, determină în *WilhelmMeister* caracterul social al realizării lor, acea „insulă" de indivizi excepţionali care transpun idealurile amintite în practica vieţii lor şi a căror fiinţă şi mod de viaţă constituie embrionul umanităţii viitoare.

Contradicţia care stă la baza acestei concepţii nu e nicăieri în *Wilhelm Meister* limpede exprimată. Contradicţia ca experienţă de viaţă stă însă la baza *realizării artistice* a cel ei de-a doua părţi a romanului. Ea se exprimă în ironia deosebit de adîncă şi subtilă care organizează materia poetică a acestei părţi. Idealul de umanitate al lui Goethe este realizat de colaborarea conştient pedagogică a unui grup de oameni în cadrul „insulei". Şi în urma celor expuse de pînă acum este limpede că atît conţinutul acestor năzuinţe cît şi speranţa în realizarea lor fac parte din cele mai adînci convingeri filozofice ale lui Goethe. Teoriile amintite ale Abatelui sînt concepţii ale lui Goethe însuşi, care se află în strînsă legătură cu întreaga sa înţelegere a dialecticii, a mişcării din natură şi societate.

Totodată Goethe critică ironic, prin intermediul unor personaje importante ca Natal ie şi Jarno, convingerile Abatelui. Şi nu e întîmplător că Goethe, pe de-o parte, face din îndrumarea conştientă — prin societatea din turn — a educaţiei luiWilhelm (şi a altora) factorul cel mai de seamă al acţiunii, iar pe de altă parte tratează aceeaşi îndrumare (problema brevetelor de ucenicie etc.) aproape ca pe un joc, respectiv ca pe un lucru pe care societatea I-a luat cîndva în serios, dar pe care apoi I-a depăşit.

Goethe subliniază deci prin ironie caracterul real-iluzoriu şi autentic- utopic al realizării idealurilor de umanitate. El îşi dă seama — cel puţin la nivelul experienţei de viaţă — că descrierile sale nu se acoperă cu realitatea. Are însă certitudinea profundă, izvorîtă din viaţă, că a creat aici
o sinteză a celor mai bune tendinţe ale umanităţii, care au fost întotdeauna active în exemplarele superioare ale speţei. Stilizarea la care recurge constă în concentrarea tuturor acestor tendinţe în mica societate care apare în partea a doua a romanului şi în opunerea — ca utopie — a acestei realităţi concentrate, restului societăţii burgheze. Dar este vorba de o utopie în care totuşi fiecare element uman provine efectiv din societatea contemporană lui Goethe. Ironia are doar rolul de a readuce la nivelul realităţii stilizarea concentrării pozitive a acestor elemente şi tendinţe. „Apologia nobilimii" din *Wilhelm Meister* îşi are deci suportul real în introducerea masivă atît a unor elemente din baza economică a vieţii feudale, cît şi a unor tendinţe culturale ale aristocraţiei educate în spirit umanist.

Din punct de vedere filozofic,*Wilhelm Meister* se situează la graniţa dintre două epoci: el configurează pe de-o parte criza tragică a idealurilor umaniste burgheze, pe de altă parte începutul — încă utopic — al unei mişcări de creştere ce tinde să depăşească cadrul societăţii burgheze. Faptul că în roman situaţia de criză este învăluită în tonurile luminoase ale perfecţiunii formale, în filozofia optimistă a speranţei, este — am văzut — un reflex al Revoluţiei franceze în conştiinţa lui Goethe. Dar această strălucire coloristică nu poate şterge prăpastia tragică ce se cascä aici în faţa celor mai buni reprezentanţi ai burgheziei revoluţionare. Filozofic şi artistic,*Wilhelm Meister* este produsul unei crize de trecere, al unei foarte scurte perioade de tranziţie. După cum romanul nu a avut precursori direcţi, tot aşa el nu a putut avea nici urmaşi propriu-zişi. Marele realism din prima jumătate a veacului al XIX-lea apare după sfîrşitul „perioadei eroice", după pieirea speranţelor — contradictorii — legate de această perioadă. Estetica lui Schelling (apărutăîn anii 1804/1805) evaluează cu justeţe importanţa unică a operei lui Goethe pentru dezvol-

Urca romanului. Schelling merge atît de departe, încît Socoate că romane in sensul cel maj înalt, estetic, al termenului sînt numai *Don Quijote* şi *Wilhelm Meister.* într-un fel, pe bună dreptate, căci în aceste romane s-au
i ellectat, într-o formă filozofică şi artistică superioară, două mari crize de tranziţie ale omenirii.

Stilul lui *Wilhelm Meister* exprimă foarte limpede acest caracter de tranziţie. Pe de o parte, el cuprinde multe elemente caracteristice romanului epocii luminilor. Cu romanul luminilor şi cu ,,eposul cult" postre- nascentist el are comun declanşarea acţiunii prin artificiul unei „maşini artificiale" (turnul etc.). înnodarea acţiunii se face adesea cu mijloacele comode şi neglijente ale secolelor al XVII-lea şi al XVI I I-l ea: neînţelegeri care se lămuresc la momentul potrivit (originea Theresei) întîlniri întâmplătoare utilizate fără jenă etc. Urmărind însă mai îndeaproape efortul de elaborare al lui Goethe, de la *Vocaţia teatrală* la *Anii de ucenicie,*descoperim tendinţe care vor deveni determinante în romanul secolului al XIX-lea. Este în primul rînd vorba de concentrarea acţiunii în scene dramatice, de conexarea mai strînsă, apropiată de procedeele dramei a personajelor şi evenimentelor. (Tendinţă teoretizată şi înfăptuită de Balzac ca trăsătură specifică a romanului modern, în opoziţie cu romanul secolelor al XVII-lea şi al XVI I I-l ea.) Printr-o analiză comparativă a felului în care sînt introduse şi dezvoltate personaje ca Philine şi Mignon în *Vocaţia teatrală,* respectiv în *Anii de ucenicie,* poate fi evidenţiată preferinţa lui Goethe pentru dramatic. Ea nu e un dat exterior efortului de reelaborare a primei versiuni. Premisă şi consecinţă a acestei preferinţe este faptul că Goethe reconstruieşte personajele interiormente mai dinamice, mai bogate conflictual, conferind caracterelor un spaţiu interior mai mare, posibilităţi mai mari de gradare. (Vezi scena finală a Barbarei, schiţată mai sus.) Pe de altă parte, Goethe caută să evidenţieze în mod concentrat esenţialul, dar acesta este acum — în toate sensurile — mai complicat decît înainte. De aceea, prelucrînd prima versiune, el renunţă parţial la momentele episodice, iar ceea ce reţine racordează mai strîns şi mai complex la acţiunea principală. Principiile care au stat la baza reelaborării romanului pot fi urmărite foarte exact în discuţiile asupra lui *Hamlet,* mai ales în conversaţia dintre Serlo şi Wilhelm, în care acesta din urmă dezvoltă ideea unei adaptări a lui *Hamlet* pentru scenă prin contragerea acelor momente ale acţiunii şi acelor personajeconsiderate de el episodice.

Reiese din toate acestea că apropierea romanului lui Goethe de tehnica romanului realist din prima jumătate a secolului al XIX-lea este in- denegabilă. Este vorba însă numai de o apropiere. Căci dacă Goethe cons
truieşte, într-adevăr, caractere şi relaţii interumane mai complicate decît cele întîlnibile în romanele secolelor al XVII-lea sau al XVIII-lea, sau chiar decît în *Vocaţia teatrală,* în schimb complexitatea *Anilor de ucenicie* nu are nimic din caracterul analitic al romanului realjst de mai tîrziu, iar şi mai puţin din *Afinităţile elective,* scris mai tîrziu. In *Anii de ucenicie,* Goethe modelează personajele şi

situaţiile cu multă abilitate, conferindu-le totodată o anumită pregnanţă şi plastică de tip clasic. Modelează personaje ca Philine sau Mignon, care în ciuda economiei de mijloace cu care sînt construite au un asemenea grad de vitalitate exterioară şi sufletească, încît nu îşi găsesc pereche în toată literatura universală. Cu momente din viaţa unor astfel de personaje, Goethe construieşte mici scene concentrate în care bogăţia caracterelor este pusă în evidenţă de însuşi procesul devenirii lor. Aceste scene saturate de acţiune interioară au de aceea o importanţă epică considerabilă, ele sînt mai vii, mai dinamice sub unghiul personajelor şi al relaţiilor dintre ele decît s-ar părea la prima vedere. Prin aceasta Goethe obţine noi efecte de nuanţă, cu mijloace adecvate şi fără a uza de accente exagerate. Bogăţia latentă a caracterelor devine manifestă în special atunci cînd cursul evenimentelor ia o anumită întorsătură. Astfel, după ce Philine părăseşte împreună cu Friedrich pe actori, se aminteşte, printre cauzele care i-au provocat plecarea, de semnele unui început de dezmembrare a trupei. Pînă atunci însă nimic nu lăsase să se ghicească că Philine, veşnic zglobie şi uşuratică, va fi fost unul din factorii de coeziune ai trupei. I se atrage astfel, retrospectiv, cititorului atenţia că tocmai superficialitatea şi mobilitatea Philinei au impus-o în sensul arătat.

în istoria artei naraţive,*Wilhelm Meister* atinge un punct culminant prin măiestria de a reprezenta cu îndemînare ceea ce e mai important din punct de vedere uman şi mai complicat din punct de vedere psihologic într-un mod pregnant senzorial, viu, de neuitat. Literatura anterioară lui Goethe, dar mai ales cea care i-a urmat a oglindit totalitatea societăţii cu un realism extensiv, mai cuprinzător, răscolind mai violent adîncimile ultime. în acest sens *Wilhelm Meister* nu se poate compara nici cu Lesage sau Defoe, nici cu Balzac sau Stendhal. Căci faţă de perfecţiunea clasică a lui Goethe, faţă de supleţea bogată, dinamică a compoziţiei şi a caracterizărilor sale, Lesage e sec, iar Balzac confuz şi încărcat.

Schiller a caracterizat adesea în scrierile sale, cu mare fineţe, originalitatea stilistică a acestei cărţi unice. Cîndva, el a numit-o „calmă şi adîncă, limpede şi totuşi de neînţeles, precum natura". Şi nu e vorba aici numai de o aşa-numită „măiestrie" tehnică a scrisului. Marea cultură care stă la baza creaţiei lui Goethe provine dintr-o cunoaştere adîncă a vie

ţii însăşi, a modului de comportare a oamenilor în viaţă, a relaţiilor dintre ei. Delicateţea, plasticitatea, claritatea creaţiei lui Goethe derivă din faptul că concepţia sa despre om şi despre raporturile umane este dublată de o autentică, profundă cultură a sentimentelor. De aceea, pentru a reprezenta raporturile şi conflictele dintre oameni, transformarea sentimentelor lor etc., el nu are nevoie să recurgă la mijloace vulgar senzuale sau cu aparenţă de subtilitate analitică. Schiller sublinia just şi această particularitate a felului în care Goethe dirijează acţiunea. Despre complicatele raporturi, din ultima *carte* a romanului, dintre Lothario, Therese,Wilhelm şi Natalie, el scria: „Nu ştiu cum s-ar fi putut, rezolva mai delicat, mai fin şi mai nobil acest fals raport. Ce scenă şi-ar fi îngăduit să facă din aceasta Richardson şi alţii de felul său, devenind nedelicaţi prin răscolirea unor sentimente delicate." De fapt, faţăde nivelul general al literaturii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, şi mai cu seamă faţă de nivelul literaturii perioadei imperialiste, Richardson are o cultură a sentimentelor foarte elevată. Măiestria lui Goethe constăînsă în sesizarea profundă a trăsăturilor celor mai esenţiale ale oamenilor, în elaborarea trăsăturilor tipic-comune şi individual-diferenţiate ale oamenilor, în sistematizarea consecvent gîndită a acestor înrudiri, contraste şi nuanţe, în capacitatea de a transpune toate aceste trăsături ale oamenilor în acţiune dinamică şi caracteristică. Personajele romanului sînt aproape exclusiv distribuite în cercul luptei pentru realizarea idealului umanist, în jurul problematicii celor două false extreme semnalate: exaltare, practicism. Trebuie să observăm însă felul în care Goethe, începînd cu Lothario şi Natalie — personaje care reprezintă o depăşire a falselor extreme — îşi concepe galeria de ,,practicişti“, de la Jarno şi Therese pînă laWerner şi Meii na. Trebuie să observăm faptul că în această serie nici un personaj nu seamănă cu celălalt şi nu este totuşi individualizat prin mijloace pedante, intelectualizant-analitice. Trebuie să observăm felul în care valorile umane sînt ierarhizate firesc, fără comentariile scriitorului, în funcţie de apropierea lor faţă de idealul umanist. Această modalitate de reprezentare la a cărei înălţime romanul modern nu s-a ridicat niciodată, deşi marii săi reprezentanţi l-au depăşit pe Goethe în anume privinţe, este pentru noi o moştenire incoruptibilă. Şi o moştenire deosebit de actuală, căci tocmai figurarea calm-armonioasă, senzorial-pregnantă a evoluţiei spirituale şi psihologice a societăţii este una din sarcinile care stau în faţa realismului socialist.

(1936)

BALZAC CRITIC AL LUI STENDHAL

Balzac, aflat în culmea gloriei sale, publică la 25 septembrie 1840 un studiu critic de remarcabilă profunzime asupra romanului *Mănăstirea din Parma,* al pînă atunci încă nerecunoscutului Stendhal. La sfîrşitul lui octombrie, Stendhal răspunde acestei critici printr-o scrisoare detailată în care notifică punctele în care

îl acceptă pe Balzac, dar şi pe acelea în care îşi apără propria sa metodă de creaţie împotriva acestuia. Această întîlnire a celor doi mari scriitori francezi ai primei jumătăţi a secolului al XIX-lea pe puntea criticii are o deosebită importanţă, deşi, dupăcum vom vedea mai tîrziu, scrisoarea lui Stendhal, avînd un uşor stil diplomatic, nu exprimă opoziţia sa faţă de Balzac atît de deschis cum o făcuse acestaîn studiul său. Cu toate acestea, scrierile aci amintite dau o imagine foarte clară asupra acordului esenţial al celor doi mari scriitori în problema centrală a marelui realism şi în acelaşi timp asupra căilor diferite urmate de fiecare dintre ei în căutarea acestui mare realism.

Studiul critic al lui Balzac este un model de analiză concretă a unei mari opere de artă. Există în întreaga critică literară puţine cazuri în care frumuseţile esenţiale ale unei opere de artă să fi fost dezvăluite cu asemenea afectuoasă pătrundere, cu asemenea delicateţe, afinitate şi dar de transpunere. Lucrarea lui Balzac este un studiu critic model conceput din punctul de vedere propriu marelui artist cugetător, conştient de arta sa. Iar importanţa acestei critici nu este cu nimic minimalizată prin faptul că Balzac, în pofida darului său demn de admirat dea înţelege şi lămuri intenţiile lui Stendhal, rămîne orb tocmai în faţa celor mai profunde intenţii ale acestuia, încercînd să-i impună propria sa metodă de creaţie.

Această limită nu este o limită personală a lui Balzac. Criticile marilor artişti asupra operelor proprii sau ale altora sînt tocmai de aceea atît de

pline de învăţăminte pentru că baza le-o constituie chiar această necesară şi fructuoasă unilateralitate. Putem învăţa efectiv din aceste critici numai în cazul în care nu le considerăm canoane abstracte, ci scoatem la iveală cu rigurozitate punctul de vedere specific ce le-a determinat. Căci unilateralitatea unui atît de mare artist ca Balzac este, după cum am mai afirmat, permanent necesară şi fructuoasă: tocmai pe această unilateralitate se bazează capacitatea lui Balzac de a plăsmui viaţa în totalitatea sa. Faptul că polemizează cu singurul scriitor contemporan egal lui îl obligă pe Balzac să-şi definească de la începutul studiului, mai precis decît cu altă ocazie, propria sa poziţie în istoria literaturii, în evoluţia stilistică a romanului. în introducerea la *Comedia umana,* Balzac atinge în esenţă doar poziţia sa faţă deWalter Scott, notifică momentele prin care continuă opera acestuia şi cele prin care îl depăşeşte. Aci realizează însă Balzac una dintre cele mai profunde analize ale tendinţelor stilistice ale romanului timpului său. Profunzimea concretă a acestei analize nu va fi nicicum influenţată, pentru cititorul avizat, de terminologia balzaciană oarecum inexactă, creînd parţial confuzii.

Conţinutul de bază al acestei analize se poate concluziona în del imitarea făcută de Balzac atrei rnari orientări stilisticeale romanului. Aceste orientări sînt: în primul rînd „literatura de idei", în care Balzac încadrează cu preponderenţă literatura franceză a iluminismului; Voltaire şi Lesage dintre cei vechi, Stendhal şi Merimee dintre cei noi, sînt prin prisma sa cei mai mari reprezentanţi ai acestei orientări. în al doilea rînd „literatura imagistică" (des images), în care Balzac include mai ales scriitori romantici ca Chateaubriand, Victor Hugo etc. în al treilea rînd acea orientare ce încearcă o sinteză a primelor două şi e denumită de Balzac în mod total necorespunzător „eclectism literar". (Această formulă provine probabil din supraestimarea sa pentru filozofii contemporani de tipul lui Royer-Collard.) în această categorie Balzac se numără pe el însuşi alături deWalter Scott, Doamna de Stael, Cooper, George Sand. Chiar şi această simplă înşiruire de nume arată desluşit cît de izolat s-a simţit de fapt Balzac în epoca sa. Păreri concrete asupra scriitorilor enumeraţi aci, ca spre exemplu deosebit de interesantul articol critic despre Cooper în *Revue Parisienne,* dovedesc că acordul lui Balzac în problemele esenţiale ale metodei de creaţie ale acestora nu era tocmai total. Aci însă unde voia să-şi susţină propria metodă de creaţie ca mare curent istoric în faţa singurului scriitor de rang egal, s-a văzut silit a se referi la un şir de precursori precum şi la alţi scriitori contemporani cu aceleaşi năzuinţe.

Balzac pune cel mai puternic accent pe contrastul dintre orientarea sa şi cel al „literaturii de idei". Lucru uşor de înţeles, tocmai pentru că aci se relevă şi opoziţia faţă de Stendhal. Balzac spune: ,,Nu cred posibilă zugrăvirea societăţii moderne cu procedeul sever al literaturii secolelor al XVI I-l ea, şi al XVI 1 l-tea. Introducerea elementului dramatic, a imaginii, a tabloului, a descrierii, a dialogului mi se pare indispensabilă literaturii moderne. Să recunoaştem cinstit, *Gil Blas* este, ca formă, obositor: aglomerarea evenimentelor şi a ideilor are în sine un nu

ştiu ce steril". Dacă Balzac numeşte imediat după acestea romanul lui Stendhal o capodoperă a „literaturii de idei", o face subliniind în acelaşi timp concesiile făcute de Stendhal celorlalte două orientări stilistice. în cele ce urmează vom vedea că Balzac are pe de o parte multă înţelegere pentru faptul că Stendhal n-a făcut nici un fel de concesii în detaliul artistic nici romantismului şi nici curentului reprezentat de Balzac însuşi; pe de altă parte îl critică pe Stendhal în problemele fundamentale ale compoziţiei,probleme ‘ ce ating în mod nemijlocit concepţia despre lume, tocmai datorită intransigenţei sale.

Este vorba aci de o problemă centrală de stil şi de concepţie despre iume pentru întreg secolul al XIX-lea; problema confruntării cu romantismul. Nici un mare scriitor, care a activat, după Revoluţia Franceză nu a putut ocoli această confruntare ce îşi are începutul în perioada de la Weimar a lui Goethe şi Schiller şi îşi atinge apogeul literar în critica romantismului făcută de Heine. Problema de bază a acestei confruntări constă în faptul că romantismul ca mişcare nu a fost nicicum doar o orientare literară. în concepţia romantică despre lume se exprima un protest spontan şi adînc împotriva capitalismului aflat în rapidă dezvoltare, bineînţeles însă într-o formă deosebit de contradictorie. Tocmai romanticii extremişti au devenit reacţionari feudali şi obscurantişti creştini. în fundalul acestei mişcări se aflaînsă, fărăîndoială, rebeliunea spontanăîmpotri- va capitalismului. Pentru marii scriitori ai epocii respective, ce pe de o parte nu puteau depăşi orizontul burghez, iar pe de altă parte tindeau spre un tablou cuprinzător şi veridic al lumii, s-a născut de aci o dilemă ciudată. Nu puteau fi în nici un caz romantici, în sensul consacrat al cuvîntului, pentru că atunci n-ar mai fi putut înţelege şi urma mişcarea progresivă a epocii. Dar nici nu puteau trece nepăsători pe lîngă critica romantică a capitalismului şi culturii capitaliste fără a risca de a deveni elogiatori ai acestei societăţi burgheze, apologeţi ai capitalismului. Toţi trebuiau să tindă deci spre a face din romantism un moment depăşit al

concepţiei lor despre lume. Şi trebuie adăugat, că această sinteză nu i-a reuşit nici unuia dintre marii scriitori ai acestei perioade în mod total <.i fără contradicţii. Cu toţii şi-au extras marile valori literare din contradicţiile situaţiei sociale şi spirituale, pentru ei obiectiv nerezolvabile, dar pe care le-au dus curajos pînă la capăt.

Balzac aparţine acelei categorii de scriitori la care această receptare a romantismului şi în acelaşi timp încercarea unei depăşii i s-a petrecut în forma cea mai largă şi cea mai conştientă. Stendhal, dimpotrivă, respinge conştient romantismul de la bun început. El este, prin concepţia sa despre lume, un adevărat mare şi conştient urmaş al filozofi ei iluministe. Cum e şi firesc, această opoziţie se evidenţiază puternic în metoda de creaţie a celor doi scriitori. Stendhal dă spre exemplu unui tînăr scriitor următorul sfat: dacă vrea să scrie într-o franceză frumoasă, să nu citească lucrările scriitorilor moderni, ci, pe cît posibil, pe cele ale autorilor de pînă la 1700; ca să înveţe săgîndească corect, să

studieze De *l'esprit* de Helvetius şi pe Bentham .La Balzac este însă binecunoscută aprecierea literară pe care acesta a acordat-o, în pofida tuturor criticilor, scriitorilor romantici de valoare începînd cu Chenier şi Chateaubriand. Această opoziţie stă, după cum vom vedea, la baza controverselor hotărîtoare dintre Balzac şi Stendhal.

Era necesar să relevăm de la bun început această deosebire, căci abia prin aceasta capătă elogiul adus de Balzac romanului lui Stendhal o semnificaţie atît de ieşită din comun. Nu numai din punct de vedere uman este de admirat patosul, bogăţia de idei şi totala lipsă de invidie cu care Balzac luptă pentru impunerea singurului său adevărat rival literar. (Istoria literaturii burgheze cunoaşte prea puţine exemple ale unui asemenea devotament obiectiv.) Critica lui Balzac, entuziasmul său sînt atît de cuprinzătoare tocmai pentru căse aşazăîn slujba punerii în valoare a unei opere ce se opune fundamental propriilor sale tendinţe.

Entuziasmat, Balzac revine mereu la elogiul construcţiei suple, rectilinii, ţinînd seamă numai de esenţial a romanului lui Stendhal. Cu oarecare îndreptăţire califică construcţia drept o construcţie dramaticăşi resimte această receptare a elementului dramatic ca pe o apropiere a stilului stendhalian de al său. Şi îl laudă pe Stendhal în acest context tocmai pentru că nu aduce nici un ,,hors d'ceuvre", nici o ,,garnitură". ,,Nu, personajele acţionează, cugetă, simt, şi drama înaintează nestăvilit. Niciodată poetul, dramatic prin idei, nu se apleacă în drumul său spre a culege vreo floare, totul are rapiditatea unui ditiramb". Peste tot Balzac subliniază energic această supleţe, desfăşurarea în linie dreaptă,neepisodică a compoziţiei lui Stendhal. Din acest elogiu reiese caracterul comun al anumitor tendinţe fundamentale a celor doi mari romancieri. Privit superficial, tocmai în aceasta ar consta contrastul stilistic dintre claritatea iluministă a lui Stendhal şi metoda de construcţie balzaciană, romantic alambicată, stufoasă, aproape de necuprins. În acest contrast se ascunde totodată şi o adîncăînrudire. Nici Balzac nu se apleacă niciodată (în operele sale cele mai reuşite) să culeagă flori de pe marginea drumului; şi el dă viaţă esenţialului şi numai esenţialului. Deosebirea şi opoziţia constau însă în imaginea pe care o arefiecare dintre ei despre acest esenţial. La Balzac această imagine e mult mai complicată, mai întortocheată, mai puţin concentrată pe cîteva mari momente decît la Stendhal.

Tendinţa pasionată după esenţial, dispreţuirea profundă a oricărui realism meschin sînt elementul artistic de coeziune dintre Balzac şi Stendhal, în pofida oricărei discrepanţe de concepţie despre lume şi metodă de creaţie. De areea, Balzac trebuie să ajungă în analiza romanului stendhalian la discutarea problemelor de bază ale formei, probleme actuale şi astăzi în cel mai înalt grad. Ca artist, Balzac realizează foarte clar legătura intrinsecă dintre alegerea fericită a temei şi compoziţia reuşită a lucrării. Astfel subliniază pe larg, o cît de mare intuiţie artistică dovedeşte Stendhal cînd îşi plasează romanul în Italia la o mică curte italiană. Balzac relevă pe drept că descrierea lui Stendhal depăşeşte cu mult

cadrul intrigilor unei mici curţi princiare. Stendhal a dezvăluit structura tipică a absolutismului modern, a plăsmuit pe culmea supremă a omenescului acele individualităţi eterne ce trebuiau să se nască pe temeiul unei existenţe sociale astfel alcătuite. El a scris, spune Balzac, modernul *Principe*
— ,,romanul, pe care l-ar fi scris Machiavelli, dacă ar fi trăit exilat din Italia secolului al XIX-lea"; — o carte în cel mai bun sens al cuvîntului tipică: ,,în sfîrşit, această carte elucidează în mod strălucit toate neajunsurile pe care i le-a provocat lui Richelieu camarila lui Ludovic al XIII-lea".

Acest tipic generos îl realizează Stendhal, după Balzac, tocmai prin faptul că îşi plasează acţiunea în Parma, în locul de acţiune al unor interese mărunte şi al unor intrigi meschine. Căci, spune în continuare Balzac, descrierea unor interese de factura celor dezbătute în cabinetul lui Ludovic al XIV-lea, sau al lui Napoleon, ar fi necesitat o amplă dezvoltare, o multitudine de explicaţii obiective, care ar fi îngreuiat mult conducerea acţiunii. Pe cînd statul Parmei poate uşor fi trecut cu vederea, şi Parma lui Stendhal explică structura interioară tipică tuturor curţilor absolutiste.

Balzac formulează aci o fundamentală corelaţie compoziţională a marelui realism în romanul burghez. Romancierul ca ,,Istoric al vieţii particulare" (Fielding) trebuie să surprindă mecanismul interior al societăţii, legile intime ale mişcării ei, tendinţele de dezvoltare, creşterea ei neobservată şi convulsiile revoluţionare. Marile evenimente istorice, marile figuri istorico-universale sînt rareori adecvate pentru a exprima în mod creator tipicul în dezvoltarea vieţii sociale. Nu este de loc întîm- plător faptul că Napoleon apare rareori şi numai episodic în operele lui Balzac, deşi napoleonismul, principiul monarhiei napoleoniene este eroul social al multor romane balzaciene. Pentru Balzac, romancierul care procedează altfel, care îşi alege drept temă strălucirea exterioară, măreţia extensivă a evenimentelor istorice în detrimentul bogăţiei intensive a dezvoltării tipice a tuturor momentelor sociale, este un diletant, într-un articol critic asupra lui Eugene Sue, apărut tot în *Revue Pari- sienne,* Balzac compară modalitatea de creaţie a acestuia cu cea a lui Walter Scott; el spune: „Romanul poate permite doar episodic apariţia unei mari personalităţi. Astfel au fost aduşi în scenă de părintele genului: Cromwell, Carol al I I-l ea, Maria Stuart, Ludovic al XI-lea, Elisabeta, Richard Inimă de Leu, toate aceste mari personalităţi apărînd pentru o singură clipă, cînd meandrele dramei povestitorului au ajuns pînă la ele, aşa cum năzuiseră să ajungă în acele timpuri toţi şi totul. La Walter Scott trăieşti în bogăţia personajelor de rangul al doilea. Resimţi interesele tuturor acestor personaje în aşteptarea apropierii marii personalităţi. Scott nu a făcut niciodată obiectul operei sale din vreun eveniment epocal; dar a dezvoltat cu minuţiozitate cauzele acestora, zugrăvind spiritul şi moravurile timpurilor respective, dînd viaţă mediului social, neaşezîndu-se nicicînd în sfera înaltă a marilor evenimente politice."

Aici Balzac vede în Stendhal un aliat, un tovarăş de luptă: un scriitor care dispreţuieşte atît realismul meschin şi pictura măruntă de atmosferă, cît şi goala

monumentalitate istorică extensivă, un scriitor care asemenea lui năzuieşte să scoată la iveală, prin dezvăluirea scrupuloasă a cauzelor reale ale evoluţiei istorice, elementul tipic al fiecărui fenomen social. Aci se întîlnesc cei doi mari realişti francezi ai secolului trecut: în respingerea tuturor tendinţelor ce încercau să coboare realismul de pe culmea esenţei sale.

În romanul lui Stendhal, Balzac admiră în primul rînd conturarea unor caractere deosebite. Şi în acest punct se ating vizibil năzuinţele finale ale celor doi mari realişti. A crea mari tipuri ale dezvoltării sociale este pentru amîndoi o misiune; dar nici la Balzac şi nici la Stendhal concepţia tipicului nu are nimic comun cu personajele mediocre ale realismului vest-european de după 1848. Prin personaj tipic înţeleg ambii un om neobişnuit, care reuneşte în sine toate momentele esenţiale ale unei anume trepte de dezvoltare, ale unei anumite tendinţe a dezvoltării, ale unui anumit strat social şi ale năzuinţelor acestuia. În ochii lui Balzac, Vautrin este răufăcătorul tipic şi nu un oarecare mic burghez, care întîm- plător începe să bea şi într-una din beţii ucide unul sau mai mulţi oameni, aşa cum va soluţiona mai tîrziu naturalismul problema tipicului în ase-menea cazuri. Balzac admiră tocmai energia cu care Stendhal creează asemenea figuri tipice din ambii principi de Parma, din ministrul Mosca, din ducesa Sanseverina, din revoluţionarul Ferrante Palia. Interesant şi deosebit de semnificativ pentru obiectivitatea cu care Balzac priveşte problemele marelui realism, fără a ţine cît de puţin seama de propriile sale merite, este aprecierea deschisă pe care o mărturiseşte tocmai referitor la acest ultim personaj: accentuează că personal a urmărit în figura lui Michel Chrestien un personaj asemănător, Stendhal depăşindu-l însă cu mult în realizare.

Cu cît Balzac se adînceşte în studierea problemelor compoziţionale ale romanului stendhalian, cu atît mai relevant apar diferenţele dintre modalitatea sa de compoziţie şi cea a lui Stendhal. Am văzut cu cît întemeiat entuziasm urmăreşte Balzac, pas cu pas, descrierea curţii de Parma, în conţinut şi formă. Acest entuziasm îl conduce însă spre cea mai de seamă obiecţie împotriva compoziţiei lui Stendhal. El consideră că această parte constituie de fapt romanul propriu-zis. În concepţia sa, povestirea faptelor premergătoare, tinereţea lui Fabrice del Dongo, ar fi trebuit foarte pe scurt relatate, descrierea familiei del Dongo, a curţii milaneze sub Eugene Beauharnais etc. neaparţinînd direct romanului, ca şi de altfel întregul final, perioada de după întoarcerea la Parma a lui Mosca şi a ducesei Sanseverina, idila dintre Fabrice şi Clelia şi intrarea lui Fabrice în mănăstire.

Cu această afirmaţie Balzac încearcă să-i impună lui Stendhal genuF său de compoziţie. Majoritatea romanelor lui Balzac au o mult mai mare rotunjire a fabulaţiei şi o mai puternică unitate a atmosferei ce o străbate decît nu numai

romanele lui Stendhal, ci şi cele ale secolului al XVIII-lea în genere. Cu cîteva excepţii, Balzac evită acest tip de compoziţie. El prezintă o catastrofă oarecare, dar puternic concentrată spaţial şi temporal, uneori şi o aglomerare de catastrofe, învăluind întreaga frescă într-o atmosferă intensă, unitară. Valorificînd în acest fel anumite forme de compoziţie ale dramei shakespeariene şi chiar ale nuvelei clasice pentru forma romanului, caută un reazem artistic împotriva inconsistenţei amorfe a vieţii burgheze moderne. Această formă compoziţională va avea drept urmare firească faptul că o bună parte din personaje nu-şi vor putea epuiza resursele de viaţă pe parcursul unui roman astfel structurat. Principiul balzacian al compoziţiei ciclice, care n-are însă nimic de-a face cu forma ulterioară a romanului ciclic, ca la Zola, se bazează din punctde vedere artistic pe faptul că aceste personaje, a căror evoluţie nu a putut fi epuizată, apar în centrul altor opere, unde atmosfera şi mediul de viaţă caracteristice personajului respectiv se pretează ca miez al noii acţiuni. Să ne gîndim cum îi face Balzac să apară în Moş *Goriot* pe Vautrin, Rastig- nac, Nucingen, Maxime de Trailles etc. ca figuri cu funcţie dramatică, pentru a le zugrăvi împlinirea adevărată, realizarea efectivă a resurselor lor în alte romane. Lumea lui Balzac este asemenea lumii lui Hegel: un cerc alcătuit din alte cercuri.

Principiul compoziţional stendhalian e total opus. Şi el are, ca şi Balzac, năzuinţa de a crea o totalitate, dar caută permanent să concentreze momentele esenţiale ale unei epoci (restauraţia în *Roşu şi negru,* absolutismul de tipul micului stat italian în *Mănăstirea din Parma,* monarhia din iulie în *Lucien Leuwen)* în biografia unui anume tip de om. Această formă biografică, pe care Stendhal o preia din dezvoltarea literară anterioară, capătă la el o semnificaţie deosebită, cu totul originală. Stendhal creează un anumit tip uman, ai cărui reprezentanţi, în pofida unei individualizări excelente, în pofida descrierii amănunţite a apartenenţei de clasă şi a condiţii lor de viaţă, demonstrează în fondul fiinţei şi a comper- tamentului lor faţă de întreaga epocă profunde trăsături comune. (Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lucien Leuwen.) Soarta acestor oameni trebuia să demonstreze toată josnicia, odiosul meschin al întregii epoci, o epocă în care pentru marii urmaşi ai perioadei eroice a burgheziei, a perioadei revoluţiei şi a lui Napoleon, nu mai există loc. Toţi aceşti eroi stendha- lieni îşi salvează integritatea morală prin însuşi sfîrşitul lor. Executarea lui Julien Sorel este prezentată în mod evident de Stendhal ca o sinucidere. Asemănător, chiar dacă mai puţin patetic şi dramatic, îşi încheie existenţa Fabrice şi Lucien.

Balzac nici nu a observat această soluţie hotărîtoare din punctul de vedere al concepţiei despre lume, cînd a făcut propunerea să se concentreze şi reducă romanul la luptele de la Curtea de Parma. Tot ceea ce
Balzac considera superfluu prin prisma modului său de compoziţie era pentru Stendhal esenţial. Astfel începutul: perioada napoleoniană cu curtea viceregelui

Eugene Beauharnais, zugrăvită în culori strălucitoare, ca moment determinant pentru structura şi dezvoltarea spirituală a lui Fabrice. în această privinţă, descrierea plastic-satirică a familiei del Dongo

— bogaţi aristocraţi italieni, înjosindu-se pînă la a fi spionii Austriei duşmane — era un contrast neapărat necesar. Aceeaşi este situaţia şi cu sfîrşitul romanului, cu evoluţia finală a lui Fabrice, din motive pe care tocmai le-am amintit.

Balzac rămîne fidel propriului său principiu compoziţional cînd apreciază că ar fi putut face din Fabrice eroul unui roman al său, *[Fabrice sau italianul secolului al XlX-lea.* ,,Dar făcînd", spune Balzac, „din acest tînăr personajul principal al dramei, autorul ar fi fost obligat să-i dăruiască un ideal măreţ, un sentiment care să-i facă superior puternicelor personaje ce-l înconjoară, iar acest lucru lipseşte aici". Balzac nu vede că această însuşire care să-i îndreptăţească pe Fabrice să fie eroul principal al romanului e cuprinsă efectiv în profilul său caracterologic, după concepţia despre lume şi principiul compoziţional ale lui Stendhal. Tipurile reprezentative ca italieni ai secolului al XIX-lea cerute de Balzac sînt la Stendhal mai curînd Mosca şi Ferrante Palia. Fabrice ocupă poziţia centrală la Stendhal pentru că, în pofida permanentei adaptări a vieţii sale exterioare la realitate, reprezintă totuşi ultima expresie a intransigenţei faţă de meschinăria epocii, a cărei scoatere la iveală a fost pentru Stendhal scopul artistic capital al lucrării. (Vreau să fac numai în treacăt aluzie la aproape comica confuzie a lui Balzac, cînd ar dori să găsească motivată catolic intrarea în mănăstire a lui Fabrice. O asemenea posibilitate, foarte apropiată lui Balzac — să ne amintim de convertirea E)omnişoarei de la Touche, personaj în genul lui George Sand, în *Beatrix* — , este total străină lumii pe care o creează Stendhal.)

Aşa stînd lucrurile, este explicabil că studiul lui Balzac a trezit sentimente contradictorii în Stendhal. Nu e greu de înţeles că ignoratul scriitor, sperînd la înţelegere şi apreciere doar într-un viitor îndepărtat, a fost profund mişcat de acest entuziasm pasionat pentru opera sa din partea celui mai mare romancier în viaţă. Şi-a dat de asemenea seama că Balzac era unicul ce înţelesese just în multe puncte intenţiile principale ale creaţiei sale, analizîndu-le excelent. Se simţea pe deplin înţeles mai ales în felul în care Balzac interpretase alegerea temei şi transpunerea acţiunii la o mică curte italiană. Cu toată această sinceră şi adîncă bucurie,

produsă de critica lui Balzac, Stendhal își exprimă o deosebit de energică și concretă opoziție (chiar dacă politicos și diplomatic formulată) împotriva mai ales a observațiilor stilistice făcute de Balzac.

Aceasta pentru că, la sfîrșitul studiului, Balzac face o critică destul de aspră stilului stendhalian. Evident, Balzac dovedește și aci înțelegere profundă pentru însușirile scriitoricești ale lui Stendhal și în primul rînd pentru capacitatea sa de a caracteriza oamenii, de a le evidenția, prin cî- teva linii precise și concise, esența. „Cîteva cuvinte îi sînt suficiente lui Henri Beyle, care își caracterizează personajele prin acțiune și dialog: nu obosește cu descrieri, ci urmărește drama cu rapiditate, și o realizează printr-un cuvînt, printr-o reflecție." Și în acest sens îl consideră Balzac pe Stendhal egal în valoare, pe cînd la scriitorii pe care-i socotește ca făcînd parte din propria-i orientare obișnuiește să critice acerb tocmai procedeele de caracterizare. Astfel a criticat în repetate rînduri dialogul lui Scott. Tot în *Revue Parisienne* combate maniera lui Cooper de a caracteriza personaje prin expresii revenind periodic. Balzac arată că unele exemple disparate de acest gen s-ar putea găsi și la Scott, dar ,,marele scoțian nu a abuzat niciodată de acest mijloc, care e meschin și dovedește sterilitate și uscăciune spirituală. Geniul constă în a ilumina fiecare situație prin cuvinte ce dezvăluie caracterele personajelor și nu în a învălui personajul printr-o frază, care se adaptează oricărei situații." (Și acest punct de vedere balzacian e de maximă actualitate, căci de la naturalism încoace, începînd mai ales cu influența exercitată de Richard Wagner, dar și a altora, a rămas la modă caracterizarea personajelor prin fraze repetate Jeitmotivic". Pe drept remarcă Balzac că în spatele acestui procedeu se ascunde de fapt incapacitatea de a contura cu adevărat un personaj *în mișcarea și* evoluția *sa.)*

Cu toată aprecierea acordată însușirii majore a lui Stendhal de a caracteriza prin intermediul limbajului, al dialogului, oamenii în mod concis și profund, Balzac nu se declară de loc mulțumit de stilul romanului lui Stendhal. Indică chiar o serie de neglijențe stilistice și gramaticale. Dar critica sa nu se mărginește la acestea. Balzac îi cere lui Stendhal o amplă prelucrare stilistică a operelor sale. Arată că Chateaubriand și de Maistre și-au prelucrat de nenumărate ori unele scrieri și încheie cu speranța că și romanul lui Stendhal va obține prin prelucrare ,,acea frumusețe incontestabilă pe care au dăruit-o Chateaubriand și de Maistre cărților lor preferate".

împotriva acestui ideal stilistic se revoltă însă toate instinctele și convingerile scriitoricești ale lui Stendhal. Recunoaște fără ezitare negli-

K' ii -MI.

jenţa stilului; foarte multe pagini ale romanului au văzut lumina tiparului în forma primei dictări. „Spun asemenea copiilor: N-am să mai fac niciodată." Dar acordul său se limitează la acest punct. Modelele stilistice ■relevate de Balzac sînt profund dispreţuite de Stendhal. El scrie: „La şaptesprezece ani am ajuns aproape la un duel din cauza *Atalei* lui Chateaubriand. .. Pe de Maistre nu-i pot suferi... Iată fără îndoială de ce scriu atît de prost: din dragoste exagerată pentru logică." Aduce drept dement de apărare a stilului său următoarea apreciere: „Dacă DnaSand ar fi tradus în franceză *Mănăstirea,* succesul ar fi fost asigurat; numai că pentru a exprima ceea ce e cuprins în cele două volume existente, ar fi avut nevoie de trei sau patru. Cîntăriţi această scuză." Stendhal caracterizează stilul lui Chateaubriand şi al celor ce împărtăşesc părerile lui în următorul fel: „1. Foarte multe lucruri mărunte, plăcute, dar inutile... *2.* Foarte multe mici «ipocrizii» plăcute de ascultat".

După cum vom vedea, această critică la adresa stilului romantic e deosebit de vehementă. Şi totuşi Stendhal nu a mărturisit nici pe departe tot ce-i stătea pe inimă împotriva criticului literar şi a stilistului Balzac. Nu pierde ocazia să strecoare acestor observaţii polemice cîteva aluzii asupra maximei sale aprecieri pentru unele lucrări ale lui Balzac *(Crinul din vale, Moş Goriot).* Acestea nu sînt însă doar diplomaţie. Stendhal trece sub tăcere, cu o diplomaţie de înţeles, faptul că dispreţuieşte şi ■detestă elementele romantice din stilul lui Balzac în egală măsură cu stilul romanticilor propriu-zişi. Astfel va spune, în altă parte, despre Balzac: „Presupun că îşi scrie romanele de *două ori.* Mai întîi raţional, apoi le îmbracă cu frumosul stil neologic, cu «pâtiments de râme», «il neige dans son cceur» şi alte frumuseţi." De asemenea trece sub tăcere cîtde mult se dispreţuieşte pe sine pentru fiecare concesie făcută acestui „stil neologic" Despre Fabrice se spune odată că „se plimba ascultînd tăcerea". Pe marginea exemplarului său de lucru Stendhal notează următoarea dezvinovăţire adresată cititorului anului 1880. „Pentru a fi citit în 1838 trebuia să scrii «ascultînd tăcerea»." Stendhal nu-şi ascunde deci antipatiile, dar nici nu leformulează atît de radical şi cu toată consecvenţa pe cît le simte.

La această autocritică se adaugă mărturisirea sa: „Adesea chibzuiesc cîte un sfert de oră dacă să pun un adjectiv înaintea sau în urma substantivului. Mă străduiesc să povestesc, adevărat şi clar, ce se petrece în inima mea. Urmăresc o singură regulă: să fiu clar. Dacă nu sînt, *întreaga mea lume* este distrusă." De pe această poziţie Stendhal critică pe cei mai importanţi scriitori francezi: Voltaire, Racine etc., pentru că au folosit în dramele lor, de dragul rimei, versuri de umplutură. Aceste versuri,, continuă Stendhal, ocupă locul care în mod legitim s-ar fi cuvenit adevărurilor mărunte. Acestui ideal stilistic îi corespund însă perfect modelele alese de el: „Homerul meu sînt memoriile mareşalului Gouvion Saint-C/r.

Montesquieu şi *Dialogurile morţilor* de Fonteneile[1] îmi par bine scrise.. . îl «iţesc adesea pe Ariosto, ale cărui cînturi le iubesc."

Este clar: Balzac şi Stendhal reprezintă două tendinţe diametral! opuse tocmai în probleme de stilistică. Contrastul apare puternic conturat în toate elementele de detaliu. Cînd Balzac îl critică pe stilistu! Stendhal, scrie: „Frazele sale lungi sînt prost construite, frazele scurte n-au rotunjime. Scrie oarecum în genul lui Diderot, care n-a fost scriitor." (Balzac se antrenează aci în pledoaria sa contra stilului stendhalian mergînd pînă la paradoxul absurd. în alte critici ale sale îl apreciază mai just pe Diderot. Chiar şi în acest paradox se ascunde însă o tendinţă stilistică balzaciană.) Stendhal ripostează: ,,în ceea ce priveşte frumuseţea frazei, rotunjimea, ritmul ei (ca în cuvîntarea funebră din *Jacques fatalistul)* văd adesea o greşeală".

Este vorba de opoziţia stilistică a două mari tendinţe ale realismului francez, ce se evidenţiază în aceste probleme. în desfăşurarea ulterioară, a realismului francez, principiul stendhalian va fi tot mai trecut în umbră. Flaubert, cea mai marcantă figură literară a realismului francez de după 1848, este un şi mai necondiţionat admirator al frumuseţilor stilistice ale lui Chateaubriand, decît a fost Balzac. Flaubert nu mai are nici un fel de înţelegere pentru valoarea literară a lui Stendhal. Fraţii Goncourt povestesc în jurnalul lor că Flaubert făcea întotdeauna un acces de furie cînd venea vorba de „Domnul Beyle" ca scriitor. Reiese clar şi fără o analiză prea amănunţită a celorlalţi scriitori reprezentativi ai realismului* francez ulterior, că stilul lui Zola, Daudet, al fraţilor Goncourt etc. era de asemenea condiţionat de receptarea stilului romantic şi în nici un caz influenţat de respingerea stendhaliană a „neologismelor" romantice. Bineînţeles, Zola priveşte veneraţia maestrului său Flaubert pentru Chateaubriand ca pe un capriciu. Acest lucru nu influenţează cu nimic faptul că şi propriu! său stil a fost determinat în bună măsură de preluarea unei mari moşteniri romantice (Victor Hugo).

Această discrepanţă stilistică dintre Balzac şi Stendhal este în esenţă motivată de concepţia lor despre lume. Repetăm[1], problema receptării romantismului de către marii realişti ai acestei epoci, încercarea de aface din romantism un moment depăşit al marelui realism, nu este doar o chestiune de stil; romantismul, într-o accepţiune mai largă, nu este numai un curent literar sau artistic. Este vorba mai curînd de o luare de poziţie faţă de dezvoltarea societăţii burgheze postrevoluţionare. Forţele capitaliste eliberate prin revoluţie şi prin imperiul napoleonian se dezvoltă tot mai puternic, şi o dată cu evoluţia lor

---

[1] Lukâcs îl citează aci eronat pe Fonteneile; în original Stendhal îl citează pe Fenelon (vezi *La Chartreuse de Parme,* Paris, Michel Ldvy-Freres, 1853). Confuzia se explică prin faptul că atît Fonteneile cît şi Fenelon au scris cîte o lucrare cu. titlu asemănător. Primul, în 1683, *Nouveaux dialogues des morts,* şi cel de al doilea, în 1712, *Dialogues des morts (n.tr.).*

se naşte un proletariat mereu mai numeros şi mai apropiat de conştiinţa de clasă. Perioada activităţii literare a lui Balzac şi Stendhal se întinde pînă în zilele primelor mari mişcări muncitoreşti (răscoala din Lyon); este perioada în care se formează concepţia socialistă despre lume, şi mai ales a începuturilor criticii socialiste la adresa societăţii burgheze; este perioada în care îşi scriu operele marii utopişti Saint-Simon şi Fourier. Este perioada în care, paralel cu această critică utopică socialistă, critica romantică a capitalismului îşi atinge apogeul teoretic (Sismondi). Este perioada înfloririi teoretice a socialismului feudal-religios (Lamennais). Este în sfîrşit perioada în care trecutul clasei burgheze este dezvăluit ca o istorie a luptelor de clasă (Thierry, Guizot etc.).

Profunda opoziţie dintre Balzac şi Stendhal se bazează pe faptul că la Balzac concepţia despre lume a fost fundamental influenţată şi animată de toate aceste curente, în timp ce concepţia despre lume a lui Stendhal este în esenţă o consecventă şi interesantă continuare a ideologiei iluministe prerevoluţionare. Astfel concepţia lui Stendhal, exprimată direct şi conştient, este mult mai clară şi mai progresistă decît cea a lui Balzac, care a suferit influenţe atît din partea catolicismului mistico-romantic, cît şi a socialismului feudal, încercînd zadarnic să reunească aceste tendinţe cu un monarhism alcătuit după exemple engleze şi cu o receptare poetică a dialecticii evolutive spontane a lui Geoffroy de Saint-Hilaire.

Acestei opoziţii a concepţiilor despre lume îi corespunde întru totul faptul că ultimele romane balzaciene au fost pătrunse de un adînc pesimism social, de un sentiment de destrămare a culturii; în timp ce Stendhal, contemplînd cu pesimism contemporaneitatea, criticînd cu asprime şi adînc dispreţ prezentul, îşi pune speranţele cele mai optimiste în înflorirea culturii burgheze de pe la 1880. Aceste speranţe ale lui Stendhal

nu erau doar visele de literat ale unui scriitor ignorat de contemporaneitate; în spatele lor se ascunde o concepţie — bineînţeles iluzionară — despre dezvoltarea societăţii burgheze, şi o dată cu ea a culturii burgheze. Epoca prerevoluţionară poseda după părerea lui Stendhal o pătură socială capabilă să aprecieze produsele culturii. Dar nobilimea dedupă revoluţie, tremurînd permanent de teama unui nou 1793, pierde prin aceasta orice capacitate de apreciere. Noii îmbogăţiţi sînt o bandă de parveniţi egoişti şi ignoranţi. Abia pentru anul 1880 speră Stendhal ca societatea burgheză să atingă un asemenea grad de dezvoltare, care să permită din nou formarea unei culturi — şi anume în sensul iluminismului, o continuare a iluminismului.

Dialectica ciudată a istoriei, dezvoltarea inegală a tuturor ideologiilor aduce după sine o urmare stranie: Balzac a oglindit pe baza concepţiei sale despre lume mult mai confuze, nemijlocit şi multiplu reacţionare, perioada dintre 1789 şi 1848 mai profund şi mai deplin decît i-a reuşit marelui său rival, mai progresist, şi cu raţionament mai clar. Balzac critică, într-adevăr, capitalismul în primul rînd de pe poziţii de dreapta, romantic feudale. Ura sa clarvăzătoare, generată de această poziţie, împotriva josniciei lumii capitaliste în formare a scos la iveală tipuri veşnice ale acestei societăţi, ca Nucingen sau Crevel. Este suficient să opunem acestor personaje unicul capitalist prezentat de Stendhal, bătrînul Leuwen, ca să vedem cît de puţin adînc şi cuprinzător a fost aici Stendhal, deşi personajul ca atare, ca întruchipare a unui spirit superior şi a unei culturi superioare, alăturate talentului financiar, reprezintă o transpunere deosebit de veridică a elementelor de iluminism prerevoluţionar în perioada monarhiei din iulie. Bătrînul Leuwen se bucură ca individ de o mare veridicitate, în calitate de capitalist însă rămîne un caz particular; ca realizare a tipului e deci mult mai puţin reuşit ca Nucingen.

Aceeaşi discrepanţă se poate observa şi în conturarea tipurilor conducătoare ale perioadei Restauraţiei. Stendhal urăşte Restauraţia cape o perioadă a ticăloşiilor mărunte, ce au încheiat nedemn perioada eroică a revoluţiei şi a lui Napoleon. Balzac este adeptul Restauraţiei, deşi critică energic greşelile nobilimii franceze după criteriul: cum ar fi putut evita nobilimea revoluţia din iulie printr-o politică justă. Cu totul alta este însă situaţia cu lumea căreia îi dau viaţă cei doi mari scriitori. Creatorul Balzac înţelege că Restauraţia este doar o culisă pentru capitalismul francez în pi in avînt, că procesul de formare a capitalismului a cuprins cu putere de nestăvilit chiar şi nobilimea. El descrie toate tipurile groteşti, tragice, comice şi tragicomice ce prindeau viaţă în cadrul acestui proces, descrie corupţia acestui proces ce a pătruns în întreaga societate, pînă îr> fundul sufletului fiecărui individ. Monarhistul Balzac descoperă aşadar adepţii cinstiţi, convinşi, ai lui „ancien regime" numai printre

semenii provinciali, limitaţi şi depăşiţi ai lui don Quijote (bătrînul d'Esgrignons în *Cabinetul de antichităţi,* bătrînul Guenic în *Beatrix).* Aristocraţii la putere, ţinînd pas cu vremurile, zîmbesc la vederea rămînerii în urmă a acestor tipuri cinstit-limitate şi au drept unic scop utilizarea privilegiilor lor nobiliare pentru a putea trage cît mai multe foloase personale de pe urma dezvoltării capitalismului. Monarhistul Balzac îşi descrie prea iubita nobilime ca pe o bandă de arivişti mai mult sau mai puţin înzestraţi, de nătîngi, de tîrfe aristocratice etc.

Romanul stendhalian al Restauraţiei, *Roşu şi Negru,* este pătruns de ură arzătoare împotriva acestei perioade. Şi totuşi lui Balzac nu i-a reuşit niciodată o asemenea figură pozitivă a tineretului monarhist, cum este Mathilde de la Mole în acest roman. Mathilde de la Mole, o monarhistă efectiv, cu adevărat convinsă, dăruindu-se cu pasiune idealurilor roman- tico-monarhiste, îşi dispreţuieşte propria clasă socială, tocmai pentru că acesteia îi lipseşte convingerea cinstită şi pasionată ce îi înflăcărează propria-i fiinţă. Ea îl preferă egalilor ei în rang social pe pasionatul iacobin şi admirator al lui Napoleon, pe plebeul Julien Sorel. Motivează la un moment dat pasiunea sa pentru idealurile romantico-monarhiste într-un mod deosebit de caracteristic lui Stendhal: „«Războaiele Ligii au fost. timpurile eroice ale Franţei», îi explică (lui julien, G.L.) într-o zi cu ochi inteligenţi, scînteietori, entuziaşti. «Pe atunci lupta fiecare pentru o cauză oarecare, pe care şi-o alesese. Lupta pentru a-şi sprijini partidui său, pentru victoria sa, şi nu pentru a pescui un ordin oarecare ca pe timpul împăratului dumitale. Recunoaşte că pe atunci exista mai puţin egoism şi mai puţină meschinărie. Iubesc Cinquecentul!»" Mathildedela Mole îi opune deci înflăcăratului Julien, admiratorul perioadei eroice a lui Napoleon, o perioadă, după părerea ei, mai eroică în evoluţia istorică. întreaga poveste de dragoste dintre Julien şi Mathilde este zugrăvită cu maximum de adevăr. Şi totuşi, ca figură centrală a tinerei aristocraţii a perioadei Restauraţiei, Mathilde nu are nici pe departe marea, tipica veridicitate pe care o are balzaciana Diane de Maufrigneuse.

Cu acestea revenim la punctul central al criticii lui Balzac pe marginea romanului lui Stendhal, şi anume la crearea eroilor şi, legat deaceasta, la principiul fundamental de compoziţie al lui Stendhal. Atît unul cît şi celălalt pun în centrul lucrărilor lor acea tînără generaţie de oameni înzestraţi care, aflîndu-se încă, atît în gîndire cît şi în sentiment, sub influenţa furtunii perioadei eroice, nu-şi pot găsi deocamdată locul în nimicnicia epocii Restauraţiei. Acest „deocamdată" se referă într-adevăr, în sens strict, numai la Balzac. Pentru că Balzac selectează tocmai acele catastrofe, acele crize materiale, spirituale şi morale prin care trec aceşti tineri pentru ca în final să-şi

cucerească sau să încerce a-şi cuceri poziţia lor în societatea franceză aflată în plină transformare capitalistă (Ras- tignac, Lucien de Rubempre etc.). Balzac îşi dă seama cu toată claritatea ce criză puternică morală poate să însemne acest „a-şi găsi locul“în societatea Restauraţiei. Figura aproape suprauman dimensionată a lui Vautrin nu apare întîmplător de două ori, în gen de Mefisto, spre a-i ademeni pe aceşti eroi şovăitori, ajunşi într-o adîncă criză, pe drumul „realităţii", adică al josniciei capitaliste, al parvenitismului „sans phrase". Şi nu întîmplător Vautrin reuşeşte de fiecare dată, ambele cazuri prezentînd o deosebită importanţă. Balzac zugrăveşte acel proces prin care transformarea capitalismului în formă economică conducătoare a societăţii aduce cu sine stricăciunea oamenilor, degradarea şi coruperea lor morală şi umană, pînă în cele mai intime cute ale sufletului.

Concepţia lui Stendhal e esenţial diferită. Ca mare realist surprinde şi el toate fenomenele semnificative ale vieţii pe care le sesizase şi Balzac. Nu este desigur întîmplător, şi probabil nici nu se datorează unei influenţe literare balzaciene asupra lui Stendhal, dacă în sfaturile pe care contele Mosca le dă lui Fabrice reapare acea imagine a rolului moralei în societate pe care Vautrin şi-o compusese pentru Lucien de Rubempre: comparaţia vieţii în societate cu un joc de cărţi, la care pentru a putea participa nu trebuie să cercetezi regulile sub aspectul justeţei, al valorii morale etc. Toate acestea Stendhal le vede mai pătrunzător, chiar mai dispreţuitor şi mai „cinic" (în înţelesul lui Ricardo) decît Balzac. Şi ca mare realist 'işi lasă eroii principali să înoate prin toată mocirla capitalismului în plină creştere, să participe la jocul parvenitismului şi al corupţiei, să observe cu exactitate regulile de joc ale lui Mosca-Vautrin. Interesant este însă de constatat că, prin participarea la acest „joc", nici unul din eroii săi principali nu devine corupt în adîncul fiinţei sale. O pasiune superioară, pură, o căutare fermă a adevărului permite acestor oameni să treacă cu suflet neîntinat prin mocirlă, le dă posibilitatea, la sfîrşitul carierei (chiar în plină tinereţe) să-şi scuture noroiul — atunci însă cu preţul dispariţiei lor din viaţa societăţii, renunţînd la a mai lua parte la viaţa socială.

Acesta este punGtul romantic în concepţia despre lume a iluministului ateu Stendhal, a înverşunatului adversar al romantismului. Romantism, bineînţeles, în accepţiunea sa cea mai largă, nedogmatică. Acest element romantic este într-adevăr un moment depăşit în concepţia despre lume a lui Stendhal. Romantismul său constă în ultimă instanţă în neputinţa sa de a se împăca cu apunerea perioadei eroice a burgheziei, cu dispariţia „coloşilor antediluvieni" (Marx) ai acestei perioade. El intensifică toate predispoziţiile descifrabile în contemporaneitate pentru un asemenea eroism, descoperindu-le înainte de toate

în propriul său eu, eroic şi intransigent, pentru o realitate demnă, pe care o opune cu mijloace satirice-elegiace meschinăriei epocii sale. Trebuia să se nască astfel o compoziţie, o galerie de eroi ce cuprinde o exagerare idealistă, romantică a tendinţelor şi predispoziţiilor către realitatea socială, şi de aceea nu poate în nici un caz atinge acel tipic social care domină neîntrecut în *Comedia umană.* Ar fi însă total greşit să ignorăm, datorită acestui romantism, marea, istorica tipicitate a creaţiei stendhaliene. în întregul romantism francez rămîne vie tristeţea cauzată de apusul perioadei eroice. Cultul romantic al pasiunii, entuziasmul romantic pentru Renaştere etc. îşi au izvorul tocmai în această tristeţe, în această deznădăjduită căutare a prototipurilor luminoase, purtătoare de pasiuni măreţe, pentru prezentul devenit meschin, mercantil. Stendhal este aici, tocmai pentru că rămîne oriunde fidel realismului, singurul adevărat realizator al acestei nostalgii romantice. Către ceea ce a tins Victor Hugo în multe din dramele şi romanele sale, reuşind să dea doar schelete abstracte învelite în mantia de purpură a retoricii, creează Stendhal în carne şi oase, în destinele vii ale unor oameni adevăraţi. Şi caracterul tipic al acestor oameni care, văzuţi nemijlocit, reprezintă cazuri particulare extreme, provine din faptul că aceste cazuri particulare întruchipează cele mai adînci năzuinţe ale celor mai buni reprezentanţi ai clasei burgheze post-revoluţionare. Stendhal se diferenţiază pregnant de toţi romanticii pe de o parte prin faptul că este perfect conştient de extrema unicitate a personajelor sale, pe care, datorită atmosferei de însingurare ce planează în jurul lor, le zugrăveşte într-o manieră neîntrecut realistă, iar pe de altă parte prin minunata întruchipare realistă a necesităţii pieirii acestor tipuri, a înfrîngerii lor necesare de către forţele prezentului, plecarea sau mai bine zis eliminarea lor necesară din viaţă. Tipicitatea universal-istorică a acestor personaje este atît de cuprinzătoare, încît au apărut în mod independent concepţii asemănătoare asupra destinului la cei mai diferiţi scriitori ai Europei postrevoluţionare. Găsim această concepţie în moartea lui Max Piccolomini din *Wallenstein* al lui Schiller; tot astfel părăsesc realitatea Hyperion şi Empedokles ai lui Holderlin; soarta unora dntre eroii byronieni este similară. Faptul că alăturăm aci numele lui Stendhal de cele ale unor scriitori ca Schiller sau Holderlin nu este doar o voită căutare de paradoxuri literar-istorice, ci numai reflectarea pe plan spiritual a dezvoltării dialectice a claselorînseşi. Oricît ar fi de mare contrastul în toate problemele metodei de creaţie (provine din diferenţa de dezvoltare socială în Franţa şi Germania), tot atît de mare este înrudirea acestor concepţii fundamentale. Melodia elegiei schilleriene: „Aceasta-i soarta frumuseţii pe pămîntl" este şi melodia acelui acompaniament cu care Stendhal îl petrece pe Julien Sorel la eşafod, pe Fabrice del Dongo la mănăstire. Şi trebuie subliniat că nici la Schiller acestea nu sînt numai rezonanţe romantice. La aceşti poeţi concepţia apropiată despre erou şi

destin provine dintr-o concepţie înrudită (în liniile cele mai generale) asupra dezvoltării propriei lor clase: dintr-un *umanism pătruns de pesimism la adresa contemporaneităţii,* din ataşamentul faţă de marile idealuri ale perioadei de ascensiune a burgheziei, din speranţa că epoca în care aceste idealuri se vor putea realiza trebuie să vinăşi va veni. (Speranţele lui Stendhal pentru epoca lui 1880.)

Stendhal se diferenţiază de Schiller şi Holderlin prin faptul că pesimismul său la adresa prezentului nu îmbracă o formă lirică-elegiacă (ca la Holderlin) şi nu se limitează la o apreciere abstract-filozofică a prezentului (ca la Schiller), ci devine baza reprezentării mărețe şi profunde, violente şi satiric-realiste a contemporaneităţii. Franţa lui Stendhal a trăit Revoluţia franceză în toată desfăşurarea ei, a trăit perioada lui Napoleon; împotriva Restauraţiei au acţionat în Franţa puternice forţe revoluţionare; în timp ce Schiller şi Holderlin, în Germania ferită de o revoluţie economică şi socială, ce nu trăise încă nici o revoluţie burgheză, nu puteau decît visa la evoluţii ale căror forţe real active trebuiau să le rămînă necunoscute. De aici realismul satiric al lui Stendhal; de aici lirismul elegiac al germanilor. Ataşamentul îndîrjit pentru idealurile umaniste, deşi impregnat de pesimismul prezentului, dă personajelor lui Stendhal o complexitate covîrşitoare şi o minunată profunzime. Speranţa sa în societatea burgheză a lui 1880 a fost, bineînţeles, doar o iluzie; fiind în miezul ei însă o iluzie motivată istoric, tinzînd spre progres, ea a putut deveni izvorul acestei fertilităţi poetice. (Trebuie ţinut seamă că Stendhal a fost şi contemporanul răscoalelor lui Blanqui, în care eroicul revoluţionar nu dorea decît să reînnoiască dictatura plebeo-iacobină. Degra

darea în caricatură a iacobinismului burghez, transformarea celor mai' buni revoluţionari burghezi în revoluţionari proletari nu le-a mai apucat Stendhal. Poziţia sa faţă de mişcările muncitoreşti ale timpurilor sale — să ne gîndim la *Lucien Leuwen* — este revoluţionar-democratică: el dispreţuieşte monarhia din iulie din cauza represiunilor sîngeroase asupra muncitorimii; nu descifrează însă semnificaţia transformărilor socialer ale proletariatului, ceea ce de fapt nici nu putea să facă.)

Iluziile lui Balzac, falsele sale imagini despre dezvoltarea societăţii[1] au fost, după cum am văzut, de cu totul altă natură. De aceea la el nu s-au> putut naşte acele actualizări ca prin farmec ale „coloşilor antediluvieni". Dimpotrivă, el zugrăveşte oamenii caracteristici epocii sale, căroraledă însă asemenea colosale dimensiuni cum nu le-au putut nicicînd avea în realitatea lumii capitaliste ca indivizi (ci numai ca forţe sociale). Prin această atitudine faţă de viaţă, Balzac este dintre cei doi scriitori realistul mai cuprinzător şi, în pofida unei mari receptări a elementelor romantice, atît în concepţia despre lume cît şi în stil, de fapt cel mai' puţin romantic.

Balzac şi Stendhal reprezintă două importante extreme ale atitudinilor posibile faţă de dezvoltarea societăţii burgheze în perioada dintre 1789' şi 1848. Fiecare din ei plăsmuieşte, din punctul său de vedere, o întreagă, lume de personaje, realizează o reflectare adîncă şi animată a întregii dezvoltări sociale. Punctul lor de atingere este tocmai această profunzime, acest dispreţ al naturalismului mărunt sau al amplificării retorice a oamenilor şi destinelor. Balzac şi Stendhal se întîlnesc în faptul că la ambii realismul se acordă cu depăşirea cotidianului banal, în faptul că pentru amîndoi realismul este una cu permanenta căutare a esenţei realităţi ii ascunsă sub crusta aparenţelor. Fiecare dintre ei posedă însă o altă imagine despre această esenţă. Balzac şi Stendhal reprezintă aşadar două poziţii diametral opuse, dar istoriceşte justificate, faţă de momentul de dezvoltarea omenirii din epoca lor. Şi tocmai de aceea au trebuit să aleagă căi diametral opuse în toate problemele creaţiei literare —cu excepţia problemei generale a realismului.

Profunda înţelegere pe care Balzac i-a acordat-o, cu toate acestea, lui Stendhal reprezintă deci mai mult decît o critică literară profundă, bogată în idei. Această întîlnire a celor doi realişti este unul din marile- evenimente ale istoriei literaturii universale, comparabilă — chiar dacă nu s-a putut solda cu aceeaşi fructuoasă colaborare — cu cea dintre- Goethe şi Schiller.

(1935)

TOLSTOI ŞI PROBLEMELE REALISMULUI

Prezentarea genială în opera lui Tolstoi a epocii de pregătire a revoluţiei într-una din ţările oprimate de iobăgişti a marcat un pas înainte în evoluţia artistică a întregii omeniri.

LENIN

Această apreciere profundă şi exactă a operei lui Tolstoi constituie che'ia cercetărilor asupra poziţiei saleîn literatura universalăşi a importanţei sale pentru dezvoltarea realismului. Ca şi în alte probleme importante ale metodologiei şi ale aplicării istorice a marxismului, multă vreme profunzimea concepţiei lui Lenin nu a fost înţeleasă. Faima mondială a lui Tolstoi, marea sa însemnătate actuală pentru mişcarea muncitorească rusă în perioada dinainte şi după Revoluţia din 1905 au avut ca urmare că aproape toţi teoreticienii cunoscuţi ai celei de-a Ii-a Internaţionale au trebuit să se ocupe în mod critic, mai mult sau mai puţin amănunţit, de acest scriitor. Aceste preocupări critice se situează însă pe o linie fundamental deosebită de cea leninistă. Ele nu înţeleg de loc sau doar într-o măsură insuficientă complicatele evenimente sociale pe care le oglindeşte opera lui Tolstoi. Şi acestei dezvăluiri deficitare a bazei sociale ,a artei lui Tolstoi îi corespunde în mod necesar o concepţie superficială, uneori chiar complet deformată şi denaturînd adevărul, în legătură cu latura artistică a activităţii lui Tolstoi.

Lenin îl numeşte pe Tolstoi „oglinda revoluţiei ruse". Dar acestui •calificativ el îi adaugă imediat observaţia că la prima vedere multora li s-ar părea ciudat. „Căci nu poate fi numit oglindă ceea ce în mod evident nu oglindeşte în mod just fenomenul." Dar şi aci, ca pretutindeni, Lenin nu se opreşte la contradicţia pe care o oferă prima privire asupra fenomenelor vieţii. El sapă în adîncime, pînă la ultimele rădăcini ale fenomenelor şi arată că contradictoriul reprezintă tocmai prin contradicţia sa forma necesară şi adecvată de manifestare a bogăţiei şi complexităţii procesului revoluţionar de dezvoltare. Lenin vede elementul contradictoriu în concepţiile şi creaţiile lui Tolstoi, amestecul inseparabil de măreţie istorico-universală şi debilitate mintală infantilă ca o unitate, o oglindire ideativă şi artistică atît a măreţiei cît şi a slăbiciunilor răscoalei maselor ţărăneşti de după reformele din 1861 şi dinaintea Revoluţiei din 1905. Pornind de la această concepţie, Lenin înţelege cu cîtă măiestrie Tolstoi i-a înfăţişat atît pe moşieri cît şi pe ţărani. Şi Lenin demonstrează cît se poate de concret că acea critică semnificativă, precisă şi plină de ură la adresa societăţii ruse din această perioadă, pe care o găsim în opera lui Tolstoi, este o critică din punctul de vedere al ţăranilor naivi „patriarhali". După Lenin, Tolstoi exprimă opinia acelei

mase de multe milioane a poporului rus „care îi urăşte *deja* pe stăpînii vieţii de azi, dar care nu a ajuns *încă* la o luptă conştientă, consecventă, intransigentă, care să meargă pînă la capăt împotriva lor".

De abia pornind de la acest punct de vedere, Lenin a putut vedea în Tolstoi un artist de o importanţă istorică universală. Maxim Gorki povesteşte în amintirile sale că Lenin a emis următoarea apreciere asupra lui Tolstoi :,,«Cecolos, nu-i aşa? Ce om uriaş! lată, stimabile, un adevărat artist... Şi ştiţi ce mai este surprinzător? înainte de acest *conte* nu a existat nici un mujic adevărat în literatură!» Apoi mă privi printre gene şi întrebă: «Cu cine ar putea fi comparat în Europa?» Şi îşi răspunse singur: «Cu nimeni»."

Neînţelegerea totală a semnificaţiei revoluţionare a răscoalei ţărănimii determină aprecierile eronate asupra lui Tolstoi pe care le-au exprimat cei mai cunoscuţi teoreticieni din perioada celei de-a II-a Internaţionale. Deoarece ei nu puteau înţelege miezul, temelia finală a activităţii artistice a lui Tolstoi, ei trebuiau să se cramponeze de fenomenele suprafeţei nemijlocite, ale tematicii tolstoiene nemijlocite. Întrucît în acelaşi timp respingeau falsa universalitate pe care burghezia europeană o atribuia operei lui Tolstoi, ei au ajuns pe poziţia eronată de a tăgădui caracterul cuprinzător, universal al artei tolstoiene. Cînd, de pildă, Plehanov pune întrebarea „de unde" şi „pînă unde" îl pot aprecia reprezentanţii progresului pe Tolstoi, el pune bineînţeles accentul pe latura social-poli— tică a activităţii lui Tolstoi. Aprecierea acestei activităţi este însă, corespunzător contrastului concepţiei fundamentale, diametral opusă celei formulate de Lenin. Reprezentanţii progresişti ai populaţiei muncitoare, spune Plehanov în încheiere, apreciază în Tolstoi ,,în primul rînd pe scriitorul care şi-a folosit uriaşul său talent artistic pentru prezentarea plastică, *chiar dacă numai episodică,* a acestei stări nesatisfăcătoare". (Evidenţierea aparţine lui G.L.)

Astfel de aprecieri greşite asemănătoare ale miezului artei lui Tolstoi mai putem întîlni la Rosa Luxemburg şi Franz Mehring.

în felul acesta, Plehanov a formulat baza teoretică caracteristică şi istorică a concepţiei despre Tolstoi a aripii de stînga şi centrului social- democraţiei dinainte de război. Mai ales Rosa Luxemburg a fost puternic influenţată de el, dar chiar şi Franz Mehring, de obicei atît de sensibil şi adesea complet independent în problemele estetice, nu se poate elibera de aceste prejudecăţi, nu-şi poate croi drum spre înţelegerea leninistă a însemnătăţii istorice a lui Tolstoi. Anumite premise există desigur la Mehring. El recunoaşte că *Puterea întunericului* provoacă impresia ei caracteristică tocmai prin zugrăvirea veridică a vieţii ţărănimii ruse; el vede elementul popular în *Război şi pace,* ,.vremea cînd naţiunea rusă s-a creat singură, şi nu datorită ţarului, generalilor sau miniştrilor

săi, sau în general datorită claselor dominante; acestea sînt toate personaje lipsite de însemnătate, indiferente, secundare, care nu produc nimic sau provoacă numai nenorociri atunci cînd vor să acţioneze pe cont propriu, care creează lucruri mari numai ca unelte ale misterioasei dar irezistibilei forţe populare". Totuşi aceste observaţii rămîn izolate, şi aprecierea generală a lui Tolstoi evoluează şi la Mehring pe linia lui Plehanov.

Ar fi nechibzuit din punct de vedere teoretic să ignorăm, pentru motivul evidentei lor inconsistenţe, aceste concepţii din perioada celei; de-a II-a Internaţionale. Căci prin esenţa lor ele persistă în sociologismul vulgar. Aşa, de pildă, Fritsche, într-un studiu care încă acum cîţiva ani< a putut apărea ca introducere la ediţia germană a articolelor lui Lenin despre Tolstoi, I-a numit pe Tolstoi un „artist subiectiv". în deplin acord cu criticii burghezi, Fritsche reprezintă concepţia după care Tolstoi ar fi putut prezenta cu adevărat convingător numai propria sa clasă, numai nobilimea. Dar tematic el nu s-a mărginit numai la nobilime, ,,el a idealizat totodată modul de viaţă al acestora (al nobililor, G.L.) în mod făţiş: a escamotat părţile lor întunecate, adică nu a luminat fenomenul respectiv din toate părţile, într-un mod obiectiv, ci „în mod tendenţios". în ce măsură, avînd asemenea concepţii şi un astfel de mod de creaţie — pe care Fritsche încearcă să le dovedească în opera lui — Tolstoi a fost un realist de seamă şi nu un apologet obişnuit, deşi foarte talentat, al nobilimii ruse: aceasta rămîne secretul sociologismului vulgar.

Dacă vrem deci să analizăm însemnătatea lui Tolstoi pe planul literaturii universale, trebuie nu numai să lichidăm legendele burgheze mincinoase şi deformante, dar şi toate punctele de vedere ale sociologismului vulgar, abordînd problema pe baza singurei analize juste şi profunde, alui Lenin. (Numai aprecierea lui Tolstoi de către critica revoluţionar-demo- ■crată oferă puncte reale de sprijin pentru înţelegerea sa. în cele ce urmează va trebui să revenim asupra cîtorva observaţii ale lui Cernîşevski.)

Pasul înainte pe care îl constituie opera lui Tolstoi în literatura universală constă în dezvoltarea consecventă a marelui realism. Această dezvoltare consecventă are însă loc în împrejurări foarte specifice. Tolstoi duce mai departe tradiţiile lui Fielding şi Defoe, ale lui Balzacşi Stendhal, dar într-o perioadă în care înflorirea realismului încetase de mult în Europa propriu-zisă, şi pe întregul

continent deveneau dominante tendinţe literare care distrugeau marele realism, lăsînd ca tradiţiile sale să cadă pradă uitării. Activitatea literară a lui Tolstoi este deci — pe scara literaturii universale — o împotrivire plină de succes faţă de declinul şi distrugerea marelui realism.

Caracterul deosebit al poziţiei lui Tolstoi în literatura universală nu este însă epuizat prin acest contrast. Ba ar fi chiar greşit de a exacerba rigid şi rectiliniu acest contrast. Ar fi greşit de a prezenta poziţia sa în literatura universală a acestei perioade ca şi cum Tolstoi, negînd în mod brutal toate curentele şi pe toţi scriitorii timpului său, s-ar fi cramponat cu încăpăţînare de vechile tradiţii ale marelui realism.

În primul rînd, Tolstoi nu este un continuator artistico-stilistic al tradiţiilor marelui realism. Nu vrem să reproducem aci filologic diferitele sale păreri despre realiştii mai vechi şi mai noi; aceste păreri sînt adesea contradictorii şi se schimbă — ca şi părerile celor mai mulţi

dintre marii scriitori — în funcţie de necesităţile concrete ale unei anumite perioade de creaţie. Este drept însă că faţă de naturalismul meschin, al contemporanilor săi, Tolstoi a resimţit mereu un dispreţ sănătos şi; plin de mînie. într-o convorbire cu Gorki el vorbeşte însă despre Balzac,. Stendhal şi Flaubert ca despre cei mai însemnaţi scriitori ai Franţei.fără. a manifesta totuşi rezerve faţă de Flaubert, aşa cum şi le manifestă faţă. de Maupassant, în timp ce în aceeaşi convorbire el califică pe fraţii Goncourt drept clovni. Nici prefaţa la operele lui Maupassant, scrisă mai înainte, nu conţine vreo critică principială faţă de anumite tendinţe de descompunere în realismul lui Maupassant.

O influenţă stilistică directă a vechilor mari realişti cu greu poate *fi* detectată la Tolstoi. Principiile marelui său realism înseamnă *obiectiv* o continuare a tradiţiilor vechiului realism. Din punct de vedere subiectiv însă, acestea s-au născut spontan din problemele creaţiei artistice ale- patriei sale şi ale perioadei sale: din atitudinea faţă de marea problemă a timpului său, problema relaţiei dintre exploataţii rurali şi exploatatorii lor, a cărei caracterizare de către Lenin am enunţat-o mai înainte şi ale cărei consecinţe stilistice le vom prezenta amănunţit în capitolele următoare. Desigur că studiul vechilor realişti joacă un mare rol în perfecţionarea stilului lui Tolstoi. Ar fi însă greşit dacă am vrea să derivăm stilul tolstoian al marelui realism în mod direct, artistic-literar, din stilul vechilor realişti.

Dezvoltarea tradiţiilor vechiului realism de către Tolstoi este întotdeauna originală, adecvată epocii, niciodată epigonică; Tolstoi este mereu cu adevărat actual, şi anume nu numai în ce priveşte conţinutul, nu numai prin problemele sociale şi personajele zugrăvite de el, ci totodată şi în sens artistic. în consecinţă el trebuie să aibă în creaţia artistică multe trăsături comune cu contemporanii săi europeni. Interesant şi important în această comunitate de vederi este însă faptul că aceste trăsături artistice, a căror predominanţă la realiştii europeni atestă decăderea marelui, realism şi care în Europa contribuie la accelerarea literară a acestei decăderi prin dezagregarea formelor literare — ale romanului, nuvelei, dramei — , devin la Tolstoi în legătură cu linia fundamentală a problematicii: sale literare elemente de construcţie ale unei forme mari şi originale.. O formă care continuă tradiţiile marelui realism într-un mod original, semnificînd un punct culminant în evoluţia marelui realism al întregii literaturi universale. Recunoaşterea acestui caracter propriu al stilului' tolstoian, a acestei semnificaţii unice, a poziţiei sale literare trebuie să alcătuiască punctul de pornire pentru o analiză a operei sale sub semnul literaturii universale.

Fără recunoaşterea acestei semnificaţii unice, succesul mondial al operelor lui Tolstoi nu poate fi înţeles. Căci trebuie să avem mereu în vedere faptul că acest succes mondial Tolstoi l-a înregistrat în calitate de scriitor *specific*

modern, şi anume de scriitor modern atît în sensul conţinutului cît şi în înţelesul formal al cuvîntului. El a cucerit acest succes mondial — începînd cam din jurul anilor şaptezeci — într-o lume literară, într-un cerc de cititori, pentru care tradiţiile literaturii europene dinainte de 1848 deveneau tot mai palide, şi care se aflau chiar de cele mai multe ori într-o categorică şi netă opoziţie faţă de aceste tradiţii. (Succesul, pe care de pildă Stendhal a început să-i aibă în acelaşi timp, se bizuie pe o înţelegere greşită şi pe o denaturare: s-au făcut încercări de-a-l transforma într-un precursor al psihologismului subiectivist.Zola de pildă respinge categoric pretinsele elemente romantice din opera lui Balzac şi Stendhal, criticînd la ei tocmai ceea ce depăşea mediocritatea vieţii cotidiene, ceea ce făcea deci ca ei să fie mari realişti, şi văzînd în Flau- bert, mai ales în *Madame Bovary,* împlinirea a ceea ce la Balzac el consideră a fi de preţ şi îndreptat spre viitor. La reprezentanţii literari şi critici mai puţin însemnaţi ai naturalismului şi ai curentelor literare care s-au perindat după naturalism, această îndepărtare de la tradiţiile marelui realism se manifestă cu şi mai mare hotărîre decît la Zola.

În acest mediu deci se desfăşoară succesul mondial al lui Tolstoi. Şi nu trebuie să subestimăm entuziasmul artistic pe care I-au declanşat •operele lui Tolstoi în lagărul naturalismului şi al curentelor literare ulterioare, în lumina succesului mondial al marilor opere ale lui Tolstoi. Desigur că acest succes nu se bizuie exclusiv şi nici măcar în primul rînd pe un asemenea entuziasm. Dar pe de altă parte, un succes internaţional ■atît de durabil, care se menţine pînă în zilele noastre, nu ar fi fost cu putinţă dacă adepţii diferitelor curente literare nu ar fi găsit sau cel puţin >nu ar fi crezut că au găsit preţioase puncte de legătură în arta lui Tolstoi. Diferitele „scene libere" naturaliste din Germania, Franţa şi Anglia prezentau de cele mai multe ori printre primele lor piese *Puterea întunericului* ca o presupusă paradigmă a dramei naturaliste. Dar nu cu mult mai tîrziu, Maeterlinck, în argumentarea teoretică a „noului" său stil dramatic, se referă la *Strigoii* lui Ibsen şi *Puterea întunericului* a lui Tolstoi. Şi la fel pînă în zilele noastre.[2]

[2] Un scurt rezumat al istoricului acestui fenomen cititorul îl găseşte în articolul *Tolstoi şi literatura occidentala.*

II

Oricît de originală va fi fost această influenţă a lui Tolstoi în Europa, totuşi aci nu avem de-a face cu un fenomen izolat. Perioada în care Tolstoi devine activ în literatura universală este în acelaşi timp perioada în care, brusc şi cu o rapiditate fără seamăn, literatura rusă şi cea a Ţărilor Scandinave cuceresc un rol conducător în literatura europeană. Pînă atunci în secolul al XIX-lea marele curent al literaturii universale era dominat de ţările occidentale conducătoare, de Anglia, Franţa şi Germania. Scriitori ai altor^naţiuni apar numai izolaţi şi episodic la orizontul literaturii universale. în al şaptelea şi al optulea deceniu al secolului al XIX-lea, situaţia se schimbă. Desigur că preţuirea generală a literaturii ruse a fost precedată de faima lui Turgheniev în Germania şi Franţa. Dar pe de o parte, amploarea şi profunzimea influenţei sale nu se pot compara cu cele ale lui Tolstoi şi Dostoievski. Pe de altă parte, influenţa sa se datora acelor trăsături ale artei sale care erau relativ înrudite cu realismul francez din epocă. Dimpotrivă, ia Tolstoi şi scriitorii scandinavi care şi-au dobîndit în aceeaşi perioadă faimă mondială, în primul rînd la Ibsen, momentele neobişnuite ale tematicii şi ale modului lor de creaţie joacă un rol foarte important pentru amploarea şi profunzimea succesului lor. în scrisoarea sa despre Ibsen adresată, lui Paul Ernst, Engels subliniază că „Norvegia a cunoscut în ultimii douăzeci de ani un avînt literar, cum n-a cunoscut nici o altă ţară în aceeaşi vreme, în afară de Rusia. .. [norvegienii] realizează mult mai mult decît ceilalţi şi imprimă pecetea lor şi altor literaturi, şi nu în cea mai mică măsură celei germane."

Dacă în influenţa exercitată de literatura scandinavă şi rusă în Europa de-a lungul acestei perioade am scos în evidenţă momentul originalităţii, trebuie totuşi să ne păzim de a confunda acest moment cu cultul decadent al exoticului în perioada imperialistă. Cinstirea misterelor dramatice ale Evului Mediu, a plasticii negrilor, a teatrului chinezesc constituie deja un semn al dezintegrării totale a realismului, al incapacităţii devenită manifestă a scriitorilor burghezi — cu excepţia puţinilor umanişti însemnaţi — de a presimţi, fie chiar de departe, problemele realismului autentic. Marea înrîurire a literaturii scandinave şi ruse începe în schimb la mijlocul perioadei de criză a realismului burghez. Este drept că naturalismul distruge bazele artistice ale marelui realism. Dar cei mai însemnaţi din acei scriitori care desăvîrşesc această operă de distrugere — să

ne gîndim în primul rînd la Flaubert, Zola şi Maupassant — mai au ei înşişi un sentiment foarte viu pentru măreţia creaţiei, şi în unele momente ale operelor lor ating chiar ceva din această măreţie. Şi în aceeaşi situaţie se află fireşte şi cititorii şi adepţii lor.

Înrîurirea literaturii scandinave şi ruse este în modul cel mai strîns împletită cu acest sentiment al decăderii realismului european, cu această năzuinţă spre o artă realistă mare şi conformă epocii. Or, literatura scandinavă şi rusă prezintă, şi la scriitori mult mai puţin însemnaţi decîtTolstoi, o măreţie de creaţie altminteri inexistentă în Europa: generozitatea compoziţiilor şi personajelor, nivel intelectual la punerea problemei şi realizarea ei, îndrăzneală în concepţia generală, radicalism în adoptarea poziţiilor.

Extraordinar de exigentul Flaubert a salutat *Război şi pace* deTolstoi cu mult entuziasm. (El critică numai acele părţi în carefilozofia istoriei a lui Tolstoi capătă o expresie făţişă şi nudă.) „Vă mulţumesc, scrie el lui Turgheniev, că mi-aţi dat să citesc romanul lui Tolstoi. Este de prima mînă! Ce pictor şi ce psihologi... Mi se pare că uneori atinge culmea lui Shakespeare! Am scos exclamaţii de încîntare în timpul acestei lecturi... şi cît de îndelungată este!" Un entuziasm asemănător au declanşat în acelaşi timp, în cercurile cele mai largi ale intelectualităţii vest-europene, mai ales dramele lui Ibsen.

Potrivit concepţiei sale despre lume, Flaubert îşi formulează acest entuziasm numai din punct de vedere artistic. Larga înrîurire în Europa a literaturii ruse şi scandinave nu se desfăşoară însă, cum am mai arătat, numai pe o linie artistică. în primul rînd influenţează faptul că probleme asemănătoare cu cele care preocupă opinia publică vest-europeanăsînt abordate într-o manieră mult mai generoasă şi rezolvate într-un mod mult mai radical, deşi cu aspect de multe ori bizar. Şi printr-un contrast ciudat, la cei mai cunoscuţi scriitori scandinavi şi ruşi se vădeşte o severitate uneori aproape clasică în elaborarea formei, care nu pare însă învechit academică, ci, dimpotrivă, este în modul cel mai intim legată de problemele moderne ale conţinutului şi expresiei. în legătură cu caracterul pur epic, atît de neverosimil în această perioadă, al marilor romane tolstoiene ne vom spune mai tîrziu explicit părerea. Aci, unde deocamdată nu este vorba decît de analiza înrîuririi europene şi nu de aceea a operelor ca atare, mai menţionăm şi severitatea extraordinară a construcţiei şi compoziţiei dramelor lui Ibsen. într-o perioadă în care drama se destramă tot mai mult în zugrăvirea mediului, Ibsen construieşte acţiuni dramatice severe, a căror concentrare le amintea cititorilor şi spectatorilor de atunci de Antichitate. (Să ne gîndim la literatura contemporană despre *Strigoii;* într-un timp în care dialogul îşi pierde tot mai mult încordarea dramatică şi degenerează într-o fonogramă a conversaţiei cotidiene, Ibsen scrie un dialog în care fiecare

propoziţie dezvăluie în acelaşi timp noi trăsături ale caracterelor şi duce acţiunea cu un pas mai departe, şi care, deşi reprezintă veridic viaţa într-un sens mai profund, nu este niciodată o simplă copie a conversaţiei cotidiene. De aceea în cercuri largi ale intelectualităţii radicale vest-europene s-a creat impresia că în literatura rusă şi scandinavă ar exista un clasicism contemporan sau cel puţin o serie de semne artistice prevestitoare ale unei literaturi clasice în devenire.

Cît de problematică, într-un sens mai profund, este drama ibseniană, în ce măsură desăvîrşirea formală a lui Ibsen acoperă doar insuficient dezacordul interior al concepţiei sale fundamentale despre societate şi prin aceasta al concepţiei despre funcţia reală a formei dramatice, ar necesita o analiză amănunţită. Aci este suficient să constatăm că, în ciuda problematicii sale interioare, drama lui Ibsen se situează, în ce priveşte concentrarea şi forma dramatică, cu mult deasupra oricărei încercări dramatice din Europa occidentală a acestei perioade. Acest decalaj este atît de mare, încît chiar şi la scriitori care denotă mult mai acut trăsăturile caracteristice ale decadenţei general-europene decît Ibsen,continuă să se manifeste o superioritate în ce priveşte puterea de încordare, concentrarea, depăşirea banalităţii naturalismului, a artificialităţii goale a experienţelor formaliste. Strindberg de exemplu prezintă tendinţe hotărît naturaliste. în descompunerea formei dramatice el merge mult mai departe decît Ibsen. Conflictele sale, personajele sale capătă un caracter tot mai subiectivist, ba aproape pretutindeni ele devin patologice. Şi totuşi, primele sale drame vădesc o simplitate a construcţiei, o economie de mijloace, o concentrare a dialogurilor etc. pe care nu le putem găsi la nici unul din dramaturgii francezi şi germani ai naturalismului.

Speranţa avangărzii literare europene că apariţia literaturii ruse şi scandinave ar reprezenta zorile unui avînt al literaturii europene în genere se bizuia bineînţeles pe o iluzie, pe o înţelegere greşită a condiţiilor sociale pe de o parte, pe de altă parte, ale decăderii literaturii proprii şi a condiţiilor sociale ale acelei înfloriri specifice a literaturii Scandinaviei şi Rusiei.

Friedrich Engels a sesizat foarte bine specificul acestei evoluţii literare şi a subliniat cu precizie trăsăturile esenţiale ale bazei sale sociale. Astfel

scrie lui Paul Ernst despre Ibsen: „Şi indiferent care ar putea fi, de exemplu, greşelile dramelor ibseniene, ele oglindesc într-adevăr o lume de burghezi mici şi mijlocii, însă o lume complet diferită de lumea germană în care oamenii mai au caracter şi iniţiativă şi care acţioneazăîn mod independent, chiar dacă adeseori într-un mod ciudat pentru concepţiile străine. Un asemenea lucru prefer să-i cunosc temeinic înainte de a mă pronunţa." Engels evidenţiază şi miezul înrîuririi pe care literatura rusă şi scandinavă o exercită în Europa: într-o perioadă cînd în viaţa cotidiană burgheză se pierde tot mai mult orice tărie de caracter, orice iniţiativă şi independenţă, cînd scriitorii oneşti nu pot da formă decît contrastului dintre ambiţioşii vani şi victimele stupid naive (Maupassant), aici se creează o lume în care oamenii luptă cu o intensitate furioasă, deşi cu o zădărnicie tragicomică, împotriva degradării omului de către capitalism. Eroii literaturii ruse şi scandinave duc deci în mare măsură aceeaşi luptă ca şi eroii literaturii europene; în fond ei şi sucombă în faţa aceloraşi forţe sociale. Lupta şi înfrîngerea lor se desfăşoară însă într-un mod incomparabil mai generos decît cel al eroilor similari din Europa occidentală. Să comparăm pe Nora sau pe Doamna Alwing ale lui Ibsen cu eroinele tragediilor casnice din dramele şi romanele Europei occidentale, pentru a recunoaşte limpede această distanţare, baza acestei uriaşe înrîuriri.

Nu ne mai este prea dificil să indicăm acum bazele sociale ale acestei înrîuriri. Dezvoltarea burgheziei europene după revoluţia din 1848, după răscoala din iunie şi mai ales după Comuna din Paris a intrat în perioada *apologeticii.* O dată cu constituirea unităţii naţionale în Germania şi Italia, problemele hotărîtoare ale revoluţiei burgheze fuseseră în linii mari rezolvate pentru marile ţări din Europa occidentală. Desigur, în mod foarte semnificativ în Germania şi Italia, într-o manieră care nu mai era revoluţionară, ba chiar reacţionară. Lupta de clasă dintre burghezie şi proletariat a trecut evident în centrul tuturor problemelor sociale. Linia fundamentală a evoluţiei ideologice a burgheziei devine într-o măsură crescîndă o apărare a capitalismului împotriva revendicărilor proletariatului. Condiţiile economice ale perioadei imperialiste capătă o amploare tot mai mare şi acţionează tot mai energic asupra evoluţiei ideologice a burgheziei.

Fireşte că aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin că toţi scriitorii acestei perioade din Europa occidentală au fost apologeţi, în chip conştient sau nu. Dimpotrivă. Nu există nici un scriitor însemnat al acestei perioade care să nu se afle într-o opoziţie ironică sau plină de revoltă faţă de dez

voltarea societății burgheze. Dar cadrul general al acestei opoziții, posibilitățile poetice de a o exprima erau în esență determinate, îngustate și îngrădite de această dezvoltare a societății burgheze, de această cotitură a ideologiei burgheze. Lumea burgheză a Europei occidentale este lipsită de orice eroism, de orice inițiativă și independență. Principalii scriitori care, pornind de la o convingere opoziționistă, au abordat configurarea poetică a unei asemenea lumi, nu puteau deci să zugrăvească decît mîrșăvia banală a mediului lor social, și de aceea - prin forța realității pe care trebuiau s-o reflecte poetic — au fost împinși în îngustimea banală a naturalismului. Dacă, dintr-o nostalgie vie a măreției, încercau să depășească această realitate, ei nu mai găseau o substanță de viață care prin concentrare artistică să poată atinge măreția adevărată a vieții. încercările de a atinge acestă măreție deveneau tot mai lipsite de conținut, goale, abstracte, utopice, romantice în sensul negativ al cuvîntului.

în Scandinavia și Rusia, dezvoltarea capitalistă începe mult mai tîrziu decît în Europa occidentală. în anii șaptezeci și optzeci, în aceste țări ideologia nu intrase deci încă în perioada apologetică. Premisele sociale ale marelui realism, care au determinat dezvoltarea literaturii europene de la Swift și pînă la Stendhal, continuau să acționeze în aceste țări, deși într-un mod diferit și în condiții foarte schimbate. în analiza consacrată dramelor lui Ibsen, Engels subliniază cu cea mai mare ascuțime contras- tul dintre aceste trăsături ale evoluției sociale din Norvegia și dezvoltarea contemporană din Germania.

Desigur că baza socială a marelui realism din Rusia nu trebuie identificată cu cea din Țările Scandinave. Atîta timp cît era vorba de explicarea *înrîuririi* general-europene a literaturii ruse şi scandinave, era de ajuns sublinierea clară a premisei comune pentru un realism mai generos decît cel al Europei occidentale: dezvoltrea capitalistă întîrziată, ponderea mai redusă a luptei de clasă dintre proletariat şi burghezie în procesul social de ansamblu şi, corespunzător, inexistenţa sau cel puţin manifestarea mai Duţin făţişă a caracteristicilor apologetice în ideologia generală.

Dar această rămînere în urmă în dezvoltarea capitalistă înseamnă în Norvegia cu totul altceva decît în Rusia. Engels evidențiază energic trăsăturile „normale[11] ale dezvoltării Norvegiei: „Țara a rămas în urmă din cauza izolării și a condițiilor sale naturale, însă situația ei a fost totdeauna potrivită condițiilor sale de producție și, deci, normală." Și pătrunderea capitalismului se înfăptuiește, în condițiile particulare ale Norvegiei, relativ încet și treptat. „Țăranul norvegian *nu a fost niciodată iobag...*
Micul burghez norvegian este fiul de țăran liber, și în aceste împrejurări el este un *om* în comparație cu filistinul german degenerat." Toate aceste condiții favorabile ale rămînerii în urmă capitaliste produc înflorirea specifică a literaturii

norvegiene. Avîntul incipient al capitalismului permite uneori crearea unei literaturi puternic opoziţioniste, de un realism energic, generoasă şi plină de talent.

Dar cu timpul dezvoltarea capitalismului trebuie să apropie tot mai mult dezvoltarea Norvegiei de dezvoltarea europeană generală a capitalismului — desigur menţinîndu-se într-un anumit grad condiţiile speciale de dezvoltare aleţării. Dezvoltarea literaturii norvegiene oglindeşte acest proces de apropiere şi asimilare cu Europa occidentală. Chiar şi în perioada tîrzie a lui Ibsen se manifestă o perplexitate calitativ sporită în concepţia opoziţionistă a acestui scriitor şi, ca urmare, o receptivitate crescîndă faţă de caracteristicile şi mijloacele de expresie artistic-deca- dente ale literaturii vest-europene (simbolism). Şi cariera scriitorilor opoziţionişti şi realişti mai tineri ai Norvegiei arată într-o măsură cres- cîndă subordonarea lor la curentele ideologice şi literare, în general reacţionare şi distrugătoare pentru realism, din Occidentul capitalist, încă în perioada antebelică, evoluţia deosebit de talentatului realist opo- ziţionist Arne Garborg a luat sfîrşit într-un obscurantism religios, şi în perioada postbelică pînă şi Knut Hamsun a capitulat în faţa curentelor ideologice şi literare reacţionare, ba chiar fasciste.

Rămînerea în urmă a Rusiei în dezvoltarea capitalistă are un cu totul alt caracter. Pătrunderea capitalismului în sistemul de iobăgie ţarista provocat uriaşa frămîntare socială, care cuprinde perioada de la desfiinţarea iobăgiei pînă la revoluţia din 1905, şi a cărei oglindă poetică, potrivit cuvintelor lui Lenin, a fost însuşi Tolstoi. Specificul acestei evoluţii determină specificul artei tolstoiene şi prin urmare deosebireadintre înrîurirea sa şi aceea a scriitorilor scandinavi. Se vădeşte deci şi aci că o analiză concretă şi reală a eficienţei şi înrîuririi literare a lui Tolstoi este posibilă chiar şi pe scara literaturii universale, numai pe temeiul analizei lui Lenin. Concepţiile sociologist-vulgare despre Tolstoi fac ca această înrîurire să apară tot atît de misterioasă cum a fost şi pentru scriitorii europeni însemnaţi ai acestei perioade.

Lenin a definit extrem de clar specificul acestui proces revoluţionar în opoziţie cu răsturnările precedente ale societăţilor feudale şi semifeudale. El spune: ,,Astfel, vedem că noţiunea de «revoluţie burgheză» nu constituie încă o definiţie satisfăcătoare a forţelor care într-o asemenea revoluţie pot dobîndi victoria. Sînt posibile revoluţii burgheze — şi au şi existat de fapt — în care forţa principală de acţiune era burgheziacomer- cială sau burghezia comercială şi industrială. Victoria unor asemenea revoluţii era posibilă ca victorie a unei pături corespunzătoare a burgheziei asupra adversarilor ei (de pildă asupra nobilimii privilegiate sau monarhiei absolute). Alta este situaţia în Rusia. La noi victoria revoluţiei burgheze *ca victorie a burgheziei* este imposibilă. O afirmaţie aparent paradoxală, totuşi justă. Preponderenţa populaţiei ţărăneşti, îngrozitoarea ei asuprire de către marea moşierime (semi-) feudală, forţa şi conştiinţa

proletariatului organizat într-un partid socialist — toate aceste împrejurări conferă revoluţiei *noastre* burgheze un caracter *specific.* Acest specific nu anihilează caracterul burghez al revoluţiei noastre... Dimpotrivă, această particularitate nu face decît să determine caracterul contrarevoluţionar al burgheziei noastre şi necesitatea dictaturii proletariatului şi a ţărănimii pentru a obţine victoria unei *asemenea* revoluţii." Fireşte că Tolstoi nici nu a bănuit măcar vreodată caracterul răsturnării revoluţionare din Rusia. Dar ca scriitor genial el a oglindit în mod veridic anumite trăsături esenţiale ale acestei realităţi ca atare, relevînd astfel, fără ca el să ştie şi împotriva intenţiilor sale conştiente, anumite laturi aleacestui proces revoluţionar. îndrăzneala şi măreţia realismului tolstoian se bizuie deci pe faptul că acest realism a fost susţinut de o mişcare importantă pe planul istoriei universale şi revoluţionară în ce priveşte tendinţa ei socială fundamentală. De o asemenea bază nu dispunea în acea perioadă nici un scriitor din Europa occidentală. Făcînd abstracţie de perioada şi de ţara respectivă, pe o bază similară s-au situat marii scriitori realişti ai Europei în perioada dinainte de 1848. înrudirea lui Tolstoi cu aceşti scriitori este deci o înrudire în ce priveşte bazele sociale originare ale întregului proces de creaţie. Deosebirea lor rezidă în deosebirea concretă a bazei sociale, în specificul dezvoltării revoluţionare din Rusia.

Marele realism presupune, cum vom arăta mai tîrziu pe îndelete, o sinceritate fără teamă de consecinţe în dezvăluirea şi exprimarea a tot ceea ce scriitorul vede în societate. Această premisă subiectivă a marelui realism necesită însă o concretizare mai largă. Căci o sinceritate pur subiectivă a scriitorului a existat şi în perioada de decădere a realismului, ea singură neputînd totuşi stăvili consecinţele ideologice şi artistice ale decăderii. Sinceritatea subiectivă a scriitorului poate duce la un mare realism, numai atunci cînd e expresia literară a unei importante mişcări sociale. A unei mişcări, ale cărei probleme pe de o parte îl împing pe serii- tor să descopere şi să descrie cele mai importante aspecte ale evoluţiei sociale, pe de altaîi oferă un atare sprijin, îi pun la dispoziţie atare resurse de forţă şi curaj, încît această sinceritate abia acum devine cu adevărat rodnică. Asemenea mişcări istorice de proporţii nu coincid nicidecum cu noţiunea vulgară a progresului. Sociologismul vulgar denaturează determinarea socială a subiectivităţii poetice printr-o simplificare liberal-me- canicistă burgheză a relaţiei dintre scriitor şi societate. în parte, scriitorului i se atribuie o tendinţă „progresistă" cu totul străină lui (Balzac ca reprezentant al capitalului industrial), în parte cele mai eminente însuşiri literare sînt neglijate, ba chiar transformate prin denaturare în contrariul lor, deoarece nu pot fi puse de acord cu noţiunea liberală a

progresului.

Semnificaţia obiectivă a sincerităţii literare, capacitatea ei de a dezvălui şi da formă unor determinări esenţiale ale evoluţiei sociale, poate deci foarte bine să fie împletită cu o concepţie despre lume a scriitorului avînd multiple trăsături reacţionare. În asemenea cazuri, sinceritatea literară va coincide cu adevărul evoluţiei sociale în măsuraîn care mişcarea socială respectivă va putea ridica şi rezolva ea însăşi în realitate asemenea probleme. Această semnificaţie a sincerităţii unor scriitori de seamă nu trebuie desigur măsurată după expresiile reprezentanţilor mediocri ai mişcării respective, nici după propriile expresii ale unor atare artişti geniali. Ponderea sincerităţii depinde, dimpotrivă, de natura problemelor obiective profunde ale evoluţiei omenirii care sînt ridicate de o asemenea mişcare.

Analiza lui Lenin privind mişcarea revoluţionară din Rusia pînă în anul 1905 arată foarte limpede că situaţia specială a ţărănimii ruse, importanţa ei extraordinară pentru prăbuşirea autocraţiei semifeudale, a fost un moment determinant esenţial al specificului istorico-mondial al revoluţiei ruse. Calificîndu-l cu deplină îndreptăţire pe Tolstoi drept oglinda poetică a mişcării ţărăneşti, Lenin a elucidat de ce Tolstoi în perioada de decădere a realismului a putut deveni un mare scriitor realist, la nivelul vechilor clasici ai realismului. Şi demonstrînd (că acest caracter specific al mişcării ţărănimii ruse a fost un moment esenţial al formei celei mai înalte a revoluţiei burgheze — a unei revoluţii burgheze în care victoria burgheziei este imposibilă — el a arătat totodată pe ce bază Tolstoi a putut face un nou pas pe calea dezvoltării marelui realism.

Am spus că trăsăturile reacţionare care se pot ivi în concepţia despre lume a marilor scriitori realişti nu impietează asupra prezentării cuprinzătoare, corecte şi obiective a realităţii sociale. Aci se impune o concretizare. Căci nu este vorba de tendinţe ideologice oarecare. Numai astfel de iluzii ale scriitorului care în mod necesar sînt motivate prin mişcarea socială, a căror expresie poetică este scriitorul, care ca iluzii, adesea tragice iluzii, sînt de o necesitate istorico-mondială, nu vor constitui o piedică de netrecut în calea unei astfel de prezentări obiective a societăţii. Iluziile lui Shakespeare sau ale lui Balzac erau de acest fel. Şi de acest fel erau şi iluziile esenţiale ale lui Tolstoi. Lenin a spus: „Contradicţiile din concepţiile lui Tolstoi constituie într-adevăr o oglindă a condiţiilor contradictorii în care s-a desfăşurat activitatea istorică a ţărănimii în revoluţia noastră". Toate iluziile, toate utopiile reacţionare ale lui Tolstoi, de la semnificaţia „mîntuitoare" a teoriei lui Henry George pînă la teoria non-rezistenţei, sînt fără excepţie ancorate în situaţia specială a ţărănimii ruse. Recunoaşterea acestei necesităţi istorice evident că nu leanihilează caracterul utopic-reacţionar. Dar necesitatea

istorico-mondială a acestor iluzii are ca urmare că ele nu numai că nu împiedică marele realism a lui Tolstoi, ci — desigur într-un mod foarte contradictoriu — sînt legate de patosul său, de măreţia şi profunzimea sa.

Este limpede căîn ce priveşteînrîurirea lui Tolstoi în Europa occidentală, aceste trăsături amăgitoare şi reacţionare ale concepţiei sale despre lume au jucat adesea un rol important. Dar chiar dacă şi în asemenea cazuri ele au format o punte între cititorii occidentali şi poetul ţărănimii ruse, cititorul a fost totuşi mereu transpus într-o cu totul altă lume poetică decît aceea pe care a presupus-o şi căutat-o „ideologiceşte". El s-a găsit brusc pus în faţa „cruzimii" şi „răcelii" realismului de cea mai mare anvergură; unei arte care în toate formele ei de expresie, în toată tematica sa era pentru el actuală, dar care, în miezul ei cel mai profund, părea să provină dintr-o cu totul altă lume.

De abia cei mai însemnaţi umanişti burghezi ai perioadei de după război au început să-şi dea seama că această lume cu totul deosebită este propriul lor trecut pierdut, glasul vremii marilor revoluţii burgheze. Şi în mod semnificativ ei au înţeles-o cu atît mai bine cu cît umanismul lor burghez-revoluţionar începea să înţeleagă noul umanism al victorioasei revoluţii socialiste.

III

Dezvoltarea societăţii burgheze după 1848 distruge condiţiile subiective ale marelui realism. Dacă privim problema acestei distrugeri de pe latura subiectivă a scriitorului, atunci vom vedea în primul rînd că scriitorii europeni ai acestei perioade au devenitîntr-o măsură mereu crescîndă *simpli observatori* ai procesului social, în timp ce vechii realişti *au trăit* procesul evoluţiei sociale. Observaţiile lor au luat naştere în cursul vieţii lor de luptă, au format doar o parte a cuceririi literare a realităţii.

Deci întrebarea: doar să observăm sau să şi trăim? nu este nicidecum o întrebare artistică izolată. Ea cuprinde ansamblul relaţiilor scriitorului cu realitatea. Vechiul scriitor participa la bătăliile sociale. Activitatea sa literară forma o parte a luptelor sale sociale, o dispută ideologic-literară cu marile probleme ale epocii. Dacă vom examina biografiile vechilor mari realişti, de la Swift şi Defoe pînă la Goethe, Balzac şi Stendhal, vom vedea că nici unul din ei nu a fost toată viaţa şi exclusiv scriitor; că relaţiile cele mai complicate şi mai combative cu societatea, pe care fiecare din ei le-a avut în tot cursul vieţii, se oglindesc într-un mod multilateral şi amplu în operele lor.

Un atare mod de viaţă nu este însă consecinţa unei predispoziţii individuale. După predispoziţia sa psihologică, Zola desigur că avea un caracter mai accentuat de luptător decît Goethe. Dar depinde de evoluţia socială dacă şi în ce măsură pot lua naştere asemenea relaţii complicate şi combative între scriitori şi societate, al căror produs va fi o viaţă atît de bogată în evenimente şi experienţe multilaterale ca cea a lui Goethe. Depinde de faptul dacă în societatea respectivă există unul sau mai multe mari curente sociale şi ideologice, însemnate din punct de vedere istoric, cărora scriitorul să li se poată dărui cu tot patosul personalităţii sale.

Această posibilitate se stinge tot mai mult pentru marii scriitori burghezi o dată cu intrarea în faza apologetică a evoluţiei ideologice.Desigur că au fost mulţi scriitori care au trăit dezvoltarea burgheziei după 1848, consacrîndu-i întreaga lor personalitate. Dar ce fel de dezvoltare era aceasta, şi ce roade putea să dea din punct de vedere literar această participare interioară? Gustav Fre/tag sau Eimile Augier au trăit dezvoltarea filistinismului german, respectiv francez, şi datoresc „căldurii" acestei trăiri marea lor popularitate în anumite perioade. Dar ei au zugrăvit o lume inferioară, îngustă, banală, mincinoasă, în mod adecvat, adică cu mijloace mărginite, banale, mincinoase.

Figurile cu adevărat oneste şi însemnate din punct de vedere literar ale perioadei de după 1848 nu puteau, trăi dezvoltarea propriei lor clase cu o asemenea dăruire reală, cu intensitate şi patos. Dimpotrivă. Cu dezgust şi ură, ei au întors spatele vieţii, dezvoltării propriei lor clase. Şi deoarece în evoluţia socială ei nu puteau găsi un curent căruia să i se poată alătura, deoarece le era închisă înţelegerea pentru lupta de clasă proletară şi pentru perspectivele ei, au fost nevoiţi să ocupe postul unui observator al fenomenelor sociale.

În legătură cu această nouă atitudine a scriitorului faţă de realitate au luat naştere cele mai diferite teorii. Teoria ,,impasibilităţii'[1] a lui Flaubert,.teoriile pseudoştiinţifice ale lui Zola şi ale şcolii lui Zola etc. Dar mult mai importantă decît aceste teorii este realitatea care le stă la bază. Postul de observator al scriitorului faţă de realitate implică o îndepărtare critică, ironică, adesea plină de dezgust şi ură, de viaţa societăţii burgheze. Realistul de tip nou devine un specialist, un virtuos al expresiei literare, un savant de cabinet, a cărui „specialitate" este descrierea vieţii contemporane a societăţii.

Această înstrăinare are inevitabil ca urmare faptul că scriitorului îi stă la dispoziţie un material de viaţă mult mai îngust şi limitat decît cel de care dispunea vechiul realist. Dacă noul realist vrea să descrie un fenomen al vieţii, atunci el este silit să-i observe întocmai şi ad-hoc, în scopul nemijlocit al prelucrării literare. Este limpede că el vaţineîn primul rînd seama, în mod necesar, de caracteristicile superficiale, imediat vizibile, ale fenomenului. Şi dacă este vorba de un scriitor cu adevărat talentat şi original, atunci e firesc să tindă spre o anume originalitate în observarea acestor amănunte şi va încerca să intensifice tot mai mult expresia literară specifică amănuntelor observate de el. Flaubert a dat tînărului Maupassant, care ca scriitor era discipolul său personal, sfatul de a observa un copac atît timp pînă ce va descoperi acele trăsături care îl deosebesc de oricare alt copac, şi de a găsi apoi acele cuvinte care să exprime adecvat tocmai această unicitate a însuşi acestui copac anume.

Atît maestrul cît şi discipolul său au rezolvat adesea această temă cu multă virtuozitate. Dar fixarea temei ca atare înseamnă o îngustare a temelor artei, un impas pentru arta realismului. Căci — pentru a evidenţia din acest exemplu numai latura principială — felul în care tema e fixată de către Flaubert izolează copacul de natură, de relaţiile oamenilor cu el. Este drept că în felul acesta se descoperă la acest copac unicitatea modului său nemijlocit de manifestare, dar această unicitate nu este decît originalitatea unei ,,naturi moarte". Cînd însă Tolstoi în *Război şi pace* descrie acel stejar noduros, fără frunze, pe care îl contemplă plin de amărăciune Andrei Bolkonski, şi pe care scurt timp mai tîrziu, după înapoierea sa de la moşia din Rostov, la început el nici nu-l mai regăseşte, iar apoi îl vede transformat, acoperit de frunze, — atunci Tolstoi, deşi nu a dat copacului o individualitate în sensul ,,naturii moarte" a lui Flaubert şi Maupassant, el a revelat dintr-o dată şi a plăsmuit poetic un proces evolutiv foarte complex, şi foarte întortocheat.

Ne este imposibil să prezentăm aci o teorie şi critică amănunţită a evoluţiei realiste în Europa perioadei de după 1848. Pentru scopurile noastre e suficient să trasăm principial liniile fundamentale ale acestei evoluţii. Cu acest prilej constatăm că evoluţia socială care i-a împins pe scriitorii burghezi oneşti şi talentaţi pe postul de simplu observator, al zugrăvirii estetizante a realităţii, distruge cu

necesitate istorică tocmai bazele esenţiale ale marelui realism şi-i obligă pe cei mai eminenţi scriitori să înlocuiască esenţialul, care lipseşte, prin surogate literare.Flaubert a recunoscut foarte timpuriu şi cu o claritate tragică această nouă situaţie a scriitorului realist. încă în 1850 el scrie prietenului său din tinereţe Bouilhet: ,,Dispunem de o orchestră amplu instrumentată, de o paletă bogată, de resurse multiple. în ce priveşte iscusinţa şi trucurile, posedăm mult mai mult decît s-a posedat poate vreodată. Dar ceea ce ne lipseşte este principiul interior. Sufletul lucrurilor, ideea subiectului."

Această amară mărturisire a lui Flaubert nu ar trebui interpretată ca o disperare izvorîtă dintr-o indispoziţie trecătoare a artistului. Flaubert şi-a dat limpede seama de adevărata situaţie a noului realism. Să luăm un roman modern atît de important ca *O viaţă* de Maupassant, pe care Tolstoi îl consideră nu numai cea mai reuşită operă a lui Maupassant, dar şi una din cele mai reuşite opere ale literaturii mai noi. Maupassant se reîntoarce tematic în trecut. Romanul, care se desfăşoară într-un mediu aristocrat, începe în plină perioadă de restauraţie şi se încheie scurt timp înainte de revoluţia din 1848. El descrie deci perioada al cărei mare istoric a fost Balzac. Şi — pentru a evidenţia doar o singură trăsătură importantă — cititorul acestui roman nici nu va observa ră revoluţia din iulie a avut loc, că la sfîrşitul romanului aristocraţia ocupă un cu totul alt loc în societatea franceză decît la început. Să nu se spună: Maupassant nu şi-a propus ca temă această transformare, ci dezamăgirea particulară a eroinei sale în legătură cu căsnicia, cu copilul ei. Chiar şi această problematică artistică a lui Maupassant arată că el a separat dragostea, căsătoria, sentimentul matern etc. de bazele sociale istorice concrete, în cadrul cărora ele devin cu adevărat concrete. El a izolat problemele psihologice de cele sociale.' Pentru el societatea încetează de a fi o relaţie vie, contradictorie între oameni: ea devine un „mediu" inert. Existenţa socială a aristocraţilor, care la Balzac reprezintă un proces de mari proporţii, variat, bogat în tragedii şi comedii, devine aci „natură moartă". Maupassant descrie cu cea mai mare virtuozitate palatul, parcul, mobilierul etc. ale aristocraţilor săi. Dar toate acestea nu au nici o relaţie vie cu tema sa esenţială. Or fără această polifonie a diferitelor determinări sociale, tema esenţială devine fatalmente slabă, anemică şi unilaterală.

Dacă vom rezuma acum esenţialele trăsături negative ale realismu^ji vest-european de după 1848, aşa cum le găsim chiar la cei mai însemnaţi reprezentanţi ai săi, vom constata următoarele. Întîi: mişcarea reală, dramatic-epică a procesului social dispare; personaje pur particulare, fără raportare, reduse la cîteva trăsături, stau în mijlocul culiselor inerte ale unui „mediu" descris cu virtuozitate. în al doilea rînd: relaţiile reale ale oamenilor între ei, condiţiile sociale, necunoscute lor înşile, care determină acţiunea, gîndirea şi sentimentele lor sărăcesc tot mai mult. Această sărăcie a vieţii este fie împinsă

pe prim plan cu ironie revoltată sau sentimentală, fie că relaţiile social-umane absente sînt înlocuite cu simboluri inerte, rigide, liric exagerate. în al treilea rînd (şi în strînsă legătură cu trăsăturile caracterizate pînă aci): amănuntele minuţios observate şi virtuos redate înlocuiesc relevarea trăsăturilor esenţiale ale realităţii sociale, a transformărilor personalităţii umane în procesul de evoluţie socială.

Această transformare a scriitorului, care din participant la lupta pentru dezvoltarea socială, din participant la viaţa societăţii devine un simplu observator, constituie fireşte finalul unui îndelungat proces evolutiv. De pe acum, raportul ultimilor mari realişti ai secolului al XIX-lea faţă de viaţa societăţii lor este foarte paradoxal şi contradictoriu. Să ne gîndim numai la Balzac sau Stendhal şi să-i comparăm cu realiştii englezi şi francezi ai secolului al XVI I I-l ea, şi vom recunoaşte limpede caracterul contradictoriu al raportului lor faţă de viaţa socială. Participarea lor nu are numai un accent foarte critic — critica o găsim fireşte şi la realiştii anteriori, ale căror raporturi faţă de clasa burgheză erau mult mai puţin problematice — dar şi unul profund pesimist, e plină de dispreţ, urăşi dezgust. Sînt uneori fire foarte slabe, iluzii foarte transparente, utopii foarte puţin consistente, care îi leagă pe aceşti scriitori de clasa burgheză contemporană. Presimţirea prăbuşirii definitive a culturii aristocrat-burgheze aruncă asupra concepţiilor lui Balzac umbre tot mai mari pe măsură ce el îmbătrîneşte. Dar Balzac şi Stendhal zugrăvesc totuşi societatea burgheză a timpului lor într-o manieră profundă şi cuprinzătoare, care îşi are rădăcinile într-o trăire amplă şi profundă a tuturor problemelor importante şi etapelor de dezvoltare ale societăţii burgheze de la prima revoluţie pînă în anul 1848.

La Tolstoi, acest raport contradictoriu, paradoxal, se manifestă în şi mai mare măsură. Evoluţia lui Tolstoi este o înstrăinare tot mai accentuată de clasa dominantă a Rusiei, o ură tot mai puternică împotriva tuturor asupritorilor şi exploatatorilor din realitatea rusă. La sfîrşitul vieţii nu mai vede în ei decît o bandă de nemernici şi paraziţi. în felul acesta punctul final al evoluţiei sale se apropie foarte mult de aprecierea dată claselor dominante de către cei mai însemnaţi realişti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cum se explică faptul că Tolstoi, ca artist, nu a devenit totuşi niciodată un Flaubert sau un Maupassant? Sau, pentru a concretiza întrebarea şi în legătură cu evoluţia anterioară a lui Tolstoi, cu faza de dezvoltare cînd mai crezuse într-o echilibrare patriarhală a contradicţiilor dintre moşieri şi ţărani, sau cel puţin intenţiona să creadă: cum se explică faptul că tînărul Tolstoi nu avea nimic din trăsăturile provincialiste ale unor realişti de mare talent din perioada tîrzie, ca de exem- pluWilhelm Raabe? Căci este limpede că Tolstoi a înţeles mişcarea socialistă a proletariatului tot atît de puţin sau poate încă şi mai puţin decît majoritatea contemporanilor însemnaţi din Europa occidentală.

Tocmai aci geniala analiză a lui Lenin ne oferă cheia înţelegerii lui Tolstoi. Sociologiştii vulgari întocmesc o statistică a personajelor create de Tolstoi, deducînd de aci că el a zugrăvit cu preponderenţă viaţa moşierilor. O asemenea analiză tematică este suficientă cel mult pentru înţelegerea naturaliştilor foarte plaţi care, atunci cînd zugrăvesc ceva, descriu numai ceea ce se află nemijlocit în faţa lor, fără legătură cu realitatea socială în ansamblul ei. Dar prezentarea evoluţiei sociale, a marilor probleme ale societăţii, de către realiştii cu adevărat însemnaţi nu este niciodată atît de simplă, atît de nemijlocită. La ei totul este în permanenţă împletit cu toate. Fiecărui fenomen i se conjugă o polifonie a determinărilor, o polifonie în împletirea faptelor individuale cu cele sociale, a trupescului şi sufletescului, a sferei particularului şi a celei publice etc. Din cauza acestei polifonii a compoziţiei lor care depăşeşte sfera nemijlocită, numărul personajelor în distribuţie este mereu mai mare decît ar putea indica orice afiş de teatru. Marii realişti privesc societatea mereu de la un centru mobil, prins pe viu. Şi acest centru este prezent în toate fenomenele, fie că e vizibil sau nu.

Să ne gîndim la Balzac. El descrie procesul acaparării puterii în Franţa de capitalul pe care — pe atunci în mod justificat — îl vede personificat în capitalul financiar. Balzac creează de la Gobseck pînă la Nucingen o întreagă galerie de reprezentanţi nemijlociţi ai acestei forţe demonice care îşi aserveşte totul. Dar prin aceasta se epuizează oare rolul capitalului financiar în lumea lui Balzac? încetează Gobseck de a-şi mai exercita dominaţia în momentul cînd părăseşte scena nemijlocită? *Nu.* Lumea lui Balzac es+e în permanenţă şi pretutindeni plină de Gobseck şi tovarăşii săi. Indiferent dacă dragostea sau căsnicia, prietenia sau politica, pasiunea sau sacrificiul de sine formează tema nemijlocită: Gobseck ca erou prin - cipal invizibil este prezent pretutindeni, şi prezenţa sa invizibilă îşi pune amprenta pe fiecare replică, fiecare mişcare a oricărui personaj al lui Balzac într-o manieră foarte vizibilă.

Tolstoi este poetul răscoalei ţărăneşti din Rusia deceniilor dintre 1861 şi 1905. în opera sa, personajul prezent pretutindeni, vizibil sau nu, este ţăranul exploatat. Să luăm doar o descriere din perioada tîrzie a lui Tolstoi. Din viaţa militară a cneazului Nehliudov din *învierea,* el prezintă următorul tablou: „Altă treabă n-avea decît să iasă într-o uniformă frumoasă bine periată, nu de el, ci de alţii, cu o cască şi cu arme lustruite şi înmînate de asemenea de alţii; să pornească pe un armăsar splendid crescut, dresat şi îngrijit tot de alţii, la instrucţie sau la paradă..." în asemenea descrieri—şi altele asemănătoare întîlnim la Tolstoi din belşug—apar evident şi detalii. Dar aceste detalii nu servesc la iluminarea caracterului specific al obiectelor descrise în unicitatea lor, ci la relevarea acelor relaţii sociale, care stau la baza *acestei* folosiri a obiectelor. Şi această relaţie socială este aceea a exploatării: a exploatării ţăranului de către moşier.

Dar în opera lui Tolstoi, ţăranul exploatat nu este numai prezent, vizibil sau nu în toate aceste manifestări mici şi mari ale vieţii. Nici din conştiinţa oamenilor prezentaţi în acţiunea lor de către Tolstoi el nu dispărea vreodată. Indiferent cu ce se ocupă ele: relaţiile acestor ocupaţii, ale ideilor pe care oamenii şi le fac despre ele, evoluează conştient sau inconştient în jurul unor probleme legate mijlocit sau nemijlocit de această problemă centrală. Desigur că majoritatea eroilor lui Tolstoi — şi de asemenea Tolstoi însuşi — îşi pune această întrebare sub o formă etică: cum îţi poţi întocmi viaţa fără ca să te distrugi tu însuţi moralmente prin exploatarea muncii altora? La această întrebare, Tolstoi a răspuns, în viaţa sa direct, iar indirect prin gura multora din eroii săi nu rareori într-un mod absurd, reacţionar sau utopic. Dar importantă îri primul rînd este aci punerea, nu atît rezolvarea problemei. Referindu-se laTolstoi, Cehov a subliniat pe drept că rezolvarea unei probleme şi punerea justă a problemei sînt două lucruri diferite, şi că numai al doilea este neapărat necesar artistului. Or punerea justă a problemei la Tolstoi nu trebuie niciodată luată numai într-un sens strict nemijlocit. în primul rînd nu sînt importante ideile confuzeşi romantice pe carede exemplu le exprimă eroul operei sale de tinereţe *Dimineaţa unui moşier,* nici elementul utopico-fantastic al proiectelor sale prin care vrea să fericească omenirea. Sau cel puţin nu ele singure. Numai în legătură cu suspiciunea plină de ură care îi cuprinde pe ţărani faţă de orice manifestare verbală a unui membru al clasei exploatatoare, împreună cu raţionamentul primar, instinctiv al ţăranilor, că un nou plan al moşierului nu poate fi decît o nouă înşelăciune, şi cu cît are o rezonanţă mai sublimă, este o înşelăciune cu atît mai rafinată — numai în acest context se poate vorbi în sensul lui Cehov despre justa punere a problemei de către Tolstoi.

Justa punere a problemei de către Tolstoi constă în aceea că el a înfăţişat „cele două naţiuni" cu o pregnanţă şi o concreteţe neîntîlnite înainte de el în literatura universală. Măreţia paradoxală a lui Tolstoi constă în aceea că aspiraţiile conştiente ale concepţiei sale despre lume erau în permanenţă îndreptate spre anihilarea moral-religioasă a acestei abrupte sciziuni a societăţii, dar că în fiecare din creaţiile sale face ca realitatea, prezentată cu o veridicitate intransigentă, să demaşte în permanenţă această idee a sa preferată. Evoluţia lui Tolstoi urmează căi foarte încîlcite, diferite iluzii sînt distruse, şi se creează altele noi. Dar acolo unde Tolstoi creează într-adevăr ca un mare poet, el relevă întotdeauna dualitatea de neîmpăcat a celor „două naţiuni", a ţăranilor şi moşierilor. în operele de tinereţe, ca de ex. în *Cazacii,* acest caracter ireconciliabil apareîncă sub o formă idilic-elegiacă. în *învierea,* Maslova răspunde la declaraţiile de pocăinţă ale lui Nehliudov: „Vrei să-ţi izbăveşti sufletul prin mine... Ţi-ai făcut plăcerea cu mine odată în viaţa asta şi acum ai vrea tot prin mine să-ţi izbăveşti sufletul pentru lumea cealaltă!" Toate mijloacele

artistice, exterioare şi interioare, se schimbă, cele mai diferite concepţii despre lume se perindă, dar această relevare a celor „două naţiuni" formează miezul întregii opere a lui Tolstoi.

Numai recunoaşterea acestei probleme centrale de creaţie arată că între Tolstoi şi realismul european contemporan există concomitent o înrudire tematică şi cele mai mari contraste, în ce priveşte modalitatea de creaţie. Ca toţi scriitorii oneşti şi însemnaţi ai acestei perioade, Tolstoi trebuia să se înstrăineze tot mai mult de clasa dominantă, trebuia să considere viaţa acesteia tot mai nelegiuit-absurdă, tot mai goală şi inumană. Dar scriitorii Occidentului capitalist, în măsura în care şi-au privit cu seriozitate raportul faţă de clasa conducătoare, au fost împinşi pe poziţia observatorului izolat, implicînd toate dezavantajele artistice ale acestei poziţii. Dimpotrivă, rusul Tolstoi, în a cărui ţară revoluţia burgheză se afla pe ordinea de zi, ca poet al răscoalei ţăranilor împotriva exploatării latifundiare şi capitaliste, ca plăsmuitor al celor „două naţiuni" ale realităţii ruse, a putut fi ultimul realist burghez, de cea mai mare anvergură.

IV.

Totalitatea artistică reală a unei opere de artă se bizuie pe totalitatea plăsmuită a determinărilor sociale esenţiale. De aceea ea trebuie să se bizuie pe trăirea intensivă a procesului social. Doar o asemenea trăire poate dezvălui determinările sociale esenţiale, le poate aduce într-un mod liber şi natural în centrul plăsmuirii artistice. Bogăţia şi varietatea marilor opere de artă realiste se vădeşte tocmai prin aceea că totalitatea intensivă a determinărilor sociale esenţiale nu cere nici o pedanterie a dispunerii, nici o completitudine enciclopedică a fenomenelor sociale, ba nici măcar nu le tolerează; că cele mai importante determinări sociale trebuie să fie pe de-a întregul configurate în întîlnirea aparent întîmplătoare a cîtorva destine omeneşti.

În schimb, reproducerea realităţii pe baza observaţiei nu are nici un principiu de organizare interior, izvorînd din obiectul însuşi. Dacă prezentarea rămîne la nivelul observaţiei trăsăturilor nemijlocite ale vieţii cotidiene, atunci ia naştere o „perspectivă alterată a infinitului", adică o abundenţă neordonată de observaţii, al căror început, urmare şi sfîrşit sînt abandonate întîmplării, arbitrarului artistului. Dar dacă în lumea faptelor observate sistemul de gîndire al artistului introduce o ordine, aceasta va fi o ordine din puncte de vedere abstracte, o ordine

străină materialului, vieţii. Ea se va caracteriza printr-o uscăciune şi lipsă de poezie insurmontabilă, care va fi cu atît mai bătătoare la ochi, cu cît artiştii se vor strădui s-o înconjoare prin elemente descriptive şi lirice cu o atmosferă simbolică, să-i confere o relaţie mistificată cu destinele individuale plăsmuite şi cu forţele sociale. Cu cît observaţia aderă mai strîns la suprafaţa nemijlocită a vieţii, cu atît mai abstracte trebuie să fie acele relaţii care ulterior creează o ordine, o compoziţie pentru asemenea opere.

Adevărul interior al compoziţiei la marii realişti se bizuie deci pe faptul că izvorăşte din viaţa însăşi, că specificul său artistic este oglindirea a însăşi structurii sociale a vieţii trăite de artist. Istoricul compoziţiei marilor romane realiste de la secvenţa mai puţin strînsă a aventurilor, de pildă la Lesage, la începuturile de concentrare dramatică laWalter Scott şi pînă la compoziţia pe de o parte nuvelistic-dramatică, pe de altă parte ciclic-întortocheată a lui Balzac este oglindirea literară a dominaţiei crescînde asupra vieţii prin categoriile capitalismului ca forme de viaţă ale omului în societatea burgheză. în această concentrare dramatică, înglobată într-un ciclu atotcuprinzător, încep de pe acum să se manifeste criza artei în societatea burgheză din perioada capitalismului victorios. Marii scriitori ai acestei perioade duc ca artişti o luptă eroică împotriva banalităţii, aridităţii şi goliciunii prozaice a vieţii burgheze. Ascuţirea nuvelistic-dramatică a intrigilor şi situaţiilor constituie la Balzac latura formală a depăşirii acestei proze. Din punctul de vedere al conţinutului, ease bizuie peînfăţişarea pasiunilor încordate la maximum, peformularea tipicului ca expresie extrem-ascuţită a unui curent de viaţă bine determinat. De abia prin asemenea uriaşe explozii dramatice ia naştere în mijlocul prozei burgheze comune o lume agitată a poeziei omeneşti profunde, bogate şi multicolore. Combaterea acestui „romantism" de către naturalişti scade nivelul plăsmuirii literare la cel al banalităţii şi mediocrităţii cotidiene. în naturalism, proza capitalistă atriumfat asupra poeziei vii a vieţii.

Opera lui Tolstoi cuprinde — potrivit dezvoltării sociale a societăţii ruse — mai multe etape ale acestui proces de evoluţie literară. Ca artist, Tolstoi începe să creeze, considerat după scara de dezvoltare a literaturii universale, pe o treaptă anterioară lui Balzac; perioada sa tîrzie, considerată după aceeaşi scară, se întinde pînă departe în perioada dedecădere a marelui realism.

Tolstoi însuşi a resimţit deosebit de viu elementul cu adevărat epic din marile sale romane. Dar nu numai el a comparat *Război şi pace* cu eposul homeric; mulţi cititori cunoscuţi şi necunoscuţi ai acestei cărţi au avut senzaţii asemănătoare. Desigur, comparaţia cu Homer reflectă pe de o parte înrîurirea intensivă a caracterului cu adevărat epic al acestui roman, pe de altă parte indică mai degrabă direcţia generală a impresiei stilistice decît caracteristica stilului ca atare. Căci în ciuda măreţiei sale cu adevărat epice, *Război şi pace* este de la început pînă la sfîrşit un roman veritabil. E adevărat, nu un roman cu concentrare dramatică în

sensul lui Balzac. Amploarea nestînjenită a compoziţiei sale, uşurinţa senină, nepăsătoare a desfăşurării acţiunii, a relaţiilor oamenilor, între ei, abundenţa liniştită şi totuşi agitată a episoadelor necesare într-un sens cu adevărat epic are ceva înrudit cu marile idile rurale ale romanelor engleze din secolul al XVIII-lea.

Această înrudire indică însă mai mult contrastul faţă de linia generală de dezvoltare a romanului european în secolul al XIX-lea. Ea indică plinătatea interesantă a unei vieţi cotidiene încă vii într-o societate veche, care de abia se află pe punctul de a se supune formelor capitaliste. Marile romane ale lui Tolstoi se deosebesc de precursoarele lor engleze prin caracterul specific al realităţii sociale reflectate de ele, şi le depăşesc prin bogăţia şi profunzimea artistică tocmai ca urmare a specificului realităţii plăsmuite. Tolstoi zugrăveşte o lume şi mai puţin burgheză decît scriitorii englezi ai secolului al XVI I I-l ea, dar bineînţeles o lume (mai ales în *Anna Karenina)* în care procesul de îmburghezire se resimte mult mai puternic decît în romanele englezeşti care aproape întotdeauna reproduc o perioadă de dezvoltare dată. La acestea se adaugă faptul că marii scriitori englezi ai secolului al XVI I I-l ea au trăit într-o epocă *postrevoluţionară.* Această împrejurare conferă mai ales operelor lui Fielding sau Goldsmith o linişte şi o siguranţă minunată, senină, fermă, dar uneori, o dată cu acestea, şi trăsăturile unei mărginiri încîntate de sine.

Dimpotrivă, creaţia lui Tolstoi se situează chiar de la început într-o perioadă caracterizată de apropierea furtunii revoluţionare. Tolstoi este un scriitor *prerevoluţionar.* Tocmai fiindcă pentru creaţia sa problema ţărănimii ruse formează punctul central, cotitura istorică hotărîtoare pentru literatura europeană, înfrîngerea revoluţiei din 1848, care de exemplu aruncă largi umbre asupra creaţiei lui Turgheniev, trece pe lîngă el fără urme. Nu importă, în legătură cu aceasta, în ce măsură Tolstoi, în diferitele faze ale dezvoltării sale, a fost conştient de această problemă centrală. Important este că creaţia sa gravitează în jurul acestei probleme, că este mereu orientată spre această problemă, căci numai

astfel poate să-şi păstreze caracterul ei prerevoluţionar şi după trecerea revoluţiilor europene.

Idila rurală ajnarilor romane tolstoiene este însă în permanenţă o idilă ameninţată. încă în *Război şi pace* sîntem martorii prăbuşirii materiale a casei Rostov ca o prăbuşire tipică a nobilimii rurale de modă veche, sîntem martorii crizelor spirituale ale lui Bezuhov şi Bolkonski ca reflexe ale marelui curent, care şi-a avut punctul politic culminant în răscoala decembriştilor. în Anna *Karenina,* această ameninţare a idilei rurale este şi mai puternică, şi duşmanul îşi arată de pe acum făţiş hidosul său chip capitalist. Acum nu mai este vorba doar de prăbuşirea materială, ci se arată şi calea capitalizării, o cale împotriva căreia Tolstoi se apără aci cu înverşunare. Konstantin Levin, care în fond preia problemele lui Nikolai Rostov de lasfîrşitul romanului precedent, nu le mai poate rezolva în felul simplu şi lipsit de idei al acestuia. El luptă nu numai pentru o rezolvare a situaţiei sale materiale ca moşier, şi anume în aşa fel, încît să nu cadă pradă capitalizării agriculturii; el duce în acelaşi timp o necontenită luptă interioară, plină de crize, pentru a se convinge singur de îndreptăţirea vieţii sale de moşier, adică de exploatator al ţăranilor. Iluziile lui Tolstoi în legătură cu posibilitatea de rezolvare a acestor probleme, iluziile sale că aci nu este vorba de un conflict tragic şi fără ieşire pentru reprezentanţii oneşti ai clasei sale, constituie baza măreţiei epice fără seamăn a acestor romane.

în *Anna Karenina,* aceste iluzii sînt mult mai puternic zdruncinate decît în *Război şi pace.* iar această zdruncinare se exprimă compoziţional printr-o încordare mai dramatică, mai „europeană" a compoziţiei, printr-o curgere mai puţin lesnicioasă, mai puţin senină şi mai puţin nepăsătoare a intrigii. Apropierea tematică de romanul european din secolul al XIX-lea arată şi în exterior apropierea acestei crize. *Anna Karenina* mai prezintă adesea caracteristicile stilistice ale perioadei deînceput, dar prefigurează de pe acum clar perioada de crizăde mai tîrziu, aspectul exterior fiind de asemenea mult mai „romanesc" decît în *Război şi pace.*

Cu *Sonata Kreutzer,* Tolstoi face un nou pas important spre romanul european. El creează acum o formă apropiată în multe privinţe de ultima perioadă de avînt a realismului european, totodată largă şi dramatic- concentrată, a marii nuvele. El tinde tot mai mult spre înfăţişarea marilor catastrofe, a cotiturilor tragic exacerbate ale destinelor omeneşti, păstrînd însă şi aici amploarea cadrului şi tratarea amănunţită a tuturor motivelor interioare de mişcare, o modalitate profund epică. Prin aceasta Tolstoi se apropie de forma de compoziţie a lui Balzac. Nu în sensul unei înrîuriri literar-stilistice, ci pentru că din realitatea pe care amîndoi au trăit-o, ca şi după felul în care au trăit-o ei, trebuie să se nască asemenea forme cu necesitate interioară. (Despre cauzele literar-sociale ale acestei apropieri şi despre importanta deosebire dintre ei, în ciuda oricărei apropieri, vom putea vorbi

doar mai tîrziu. Aci trebuie să ne mulţumim cu simpla constatare a faptului.) *Moartea lui Ivart Ilici* constituie apogeul artistic al acestui stil tîrziu. Dar e semnificativ că acest stil se mai resimte şi în ultimul mare roman al lui Tolstoi *învierea.* Nu este întîmplător nici faptul că producţia sa dramatică aparţine acestei perioade.

Apropierea tematică de literatura europeană contemporană nu înseamnă însă o apropiere artistică de curentele dominante în Europa, de dizolvare a formei artistice a epicii şi dramaturgiei. Dimpotrivă: în toate problemele esenţiale ale artei, Tolstoi a rămas toată viaţa sa un mare realist de stil vechi, îndeosebi un plastician al formei epice de cel mai înalt stil.

Dominarea epică a totalităţii vieţii este, în opoziţie cu cea dramatică, mereu şi în mod necesar o dominare şi a vieţii exterioare a omului, o poetizare epică a celor mai importante obiecte ale sferei sale umane de viaţă date, poetizarea evenimentelor tipice, importante, care în mod necesar au loc într-o atare sferă de viaţă. Hegel numeşte această primă cerinţă faţă de plăsmuirea epică a realităţii „totalitatea obiectelor". Această cerinţă nu este o născocire teoretică. Oricare romancier îşi dă seama instinctiv că opera sa nu poate năzui la perfecţiune, dacă îi lipseşte a- ceastă totalitate a obiectelor, dacă nu sînt plăsmuite toate obiectele importante, toate sferele de viaţă, toate evenimentele vieţii care ţin de totalitatea temei. Deosebirea hotărîtoare dintre epica autentică a vechilor realişti şi dezagregarea formei din literatura mai nouă reiese însă din felul *cum* această totalitate a obiectelor este împletită organic cu soarta individuală a oamenilor în acţiune.

Noul scriitor, observatorul vieţii, poate prea bine să-şi dobîndească o cunoaştere a acestei totalităţi a obiectelor. Dacă este un scriitor de seamă, el poate să ni le pună în faţa ochilor cu o mare forţă descriptivă, cu o mare putere de sugestie. Oricărui cititor îi sînt de pildă proaspete în memorie pieţele, bursele, teatrele, cursele de cai etc. ale lui Zola. în sensul enciclopedic al conţinuturilor şi în sensul artistic al descrierilor în parte, şi la Zola există o totalitate a obiectelor. Dar aceste obiecte au o existenţă în largă măsură *independentă* de destinele individuale ale persoanelor în acţiune. Sînt culise uriaşe, dar indiferente pentru o soartă omenească nelegată de ele. In cel mai bun caz ele sînt scene mai mult sau mai puţin întîmplătoare ale unui atare destin.

Cu totul altfel la clasici. Homer povesteşte despre armura lui Ahile făurită de zei. Dar el nu o descrie atunci cînd Ahile păşeşte pe scena acţiunii. De abia după ce Ahile se retrage mînios, după ce troienii au biruit, după ce Patrocle a căzut în armura lui Ahile împrumutată de el, de abia după ce Ahile a început să se pregătească pentru lupta mortală cu Hector,. o luptă mortală în adevăratul sens al cuvîntului, căci el ştie că morţii lui Hector îi va. urma curînd şi a sa; în clipa dramatică dinaintea duelului cu Hector, cînd armele celor doi eroi decid soarta a

două popoare, cînd armura superioară a lui Ahile, pe lîngă forţa sa deopotrivă cu a zeilor, a devenit un moment al destinului — de abia atunci se descrie cum a făurit Hefaistos armele pentru Ahile. Armura lui Ahile este deci prezentată pur epic, dar nu numai în sensul (pe care îl subliniază Lessing în pasajul celebru din *Laocoon*) că este povestită făurirea, dar nu şi descrisă înfăţişarea ei, ci şi din punctul de vedere al compoziţiei de ansamblu: ea apare exact în locul în care existenţa ei a căpătat o semnificaţie hotărîtoare pentru intrigă şi caracter, pentru plăsmuirea celor mai importante destine omeneşti. Ea nu este un lucru independent de personajele în acţiune, ci un moment integrant al acţiunii înseşi.

în această privinţă marii romancieri sînt întotdeauna fii adevăraţi ai bătrînului Homer. Desigur că lumea obiectelor şi a raportului oamenilor faţă de acestea a dovedit alta, mai complicată, mai puţin spontan-poetică. Dar marea artă a romancierilor autentici se revelează tocmai în faptul că reuşesc totuşi să biruiască acest caracter nepoetic al lumii lor. E o biruinţă care se bizuie pe trăirea profundă şi intensă a vieţii societăţii în mişcarea şi dezvoltarea ei. Abia în felul acesta scriitorul stăpîneşte atît de suveran trăsăturile exterioare şi interioare, majore şi minore ale vieţii în împletirea lor multiplă, încît îi poate lăsa pe eroii săi să-şi urmeze calea destinului cu necesitatea interioară, într-o tipicitate spontană. Şi totuşi, în aparenţă nesiliţi, ei vor descoperi şi trăi pe această cale toate obiectele şi evenimentele tipice ale sferei lor de viaţă. Tocmai datorită faptului că personajele sînt concepute tipic, într-un sens profund, în cursul unei vieţi tipice ele trebuie să se lovească, adesea de cele mai importante obiecte ale sferei lor de viaţă. Şi scriitorul de seamă are acum alegerea liberă de a selecţiona obiectele acolo şi atunci, unde şi cînd ele au devenit accesorii tipice şi necesare ale dramei mari a vieţii.

Poate nu există nici un scriitor al epocii moderne la care totalitatea obiectelor să se manifeste într-o plenitudine atît de completă şi înfloritoare ca la Tolstoi. Să nu ne gîndim numai la *Război şi pace,* unde de la curte şi statul major pînă la partizani şi prizonierii de război sînt zugrăvite toate etapele războiului, şi dela naştere pînă la înmormîntare toate etapele vieţii particulare paşnice. Să ne gîndim şi la balurile,cluburile, reuniunile, vizitele, conferinţele, stadiile muncii cîmpului, curselede cai, vînătoarea, jocul de cărţi etc. din *Anna Karenina,* la diferitele_aspecte şi forme de manifestare ale jurisprudenţei şi închisorii din *învierea.* Dar să încercăm să analizăm mai îndeaproape un oarecare asemenea episod, pe care Tolstoi de obicei îl descrie cu atîta amploare şi amănunţime afectuoasă, încît el devine un tablou de sine stătător înăuntrul tabloului de ansamblu, şi ne vom da seama de marele contrast faţă de realismul modern, de înrudirea autentică cu vechea epică majoră.

Aceste tablouri nu sînt niciodată culise, niciodată numai tablou şi descriere, niciodată numai o „contribuţie" la totalitatea obiectelor. Cortegiul de măşti de

Crăciun din *Război şi pace* înseamnă criza în dragostea dintre Nikolai Rostov şi Sonia; victoriosul atac al cavaleriei: o criză în viaţa lui Nikolai Rostov; cursele din *Anna Karenina:* punctul decotitură în raportul lui Vronski şi al Annei faţă de Karenin; şedinţa de tribunal din *învierea:* reîntîlnirea fatidică dintre Nehliudov şi Katiuşka, etc. Şi aci putem insista mereu numai asupra unicului punct nodal, plin de ' viaţă, care face din respectiva parte zugrăvită a totalităţii obiectelor o componentă necesară a dezvoltănii interioare a unuia sau mai rrultor eroi.

în realitate, la Tolstoi relaţiile sînt mult mai complicate şi multiple. Nu este vorba numai de un atare punct de legătură, ci de desfăşurarea unei cotituri mai mult sau mai puţin importante a intrigii în ansamblul ei. Şi toate etapele acestei cotituri, toate sentimentele şi ideile persoanelor participante în toată problematica lor sînt indisolubil legate de acest moment, de acest prilej al izbucnirii, al revelării lor. Este astfel inevitabil ca raportul lui Vronski şi al Annei faţă de Karenin să ajungă la o criză decisivă. Dar cursa cu prăbuşirea lui Vronski este mai mult decît un simplu prilej pentru această limpezire: ea determină în acelaşi timp caracterul acestei crize, determină trăsături ale caracterului celortrei oameni, care în aite împrejurări nu s-ar manifesta astfel, şi mai ales nu atît de pregnant şi de adecvat. Iar prin aceastăîmpletire intimă şi multiplă, cursa îşi pierde orice ,,plasticitate" luată ca atare. Este peripeţia necesară

a unei drame mari, în care faptul că cursele constituie o îndeletnicire tipică a lui Vronski, iar frecventarea curselor la care asistă curtea este o obişnuinţă tipică a birocratului Karenin, face ca această multiplicitate individuală a raporturilor dintre soarta individuală şi totalitatea obiectelor să devină prin implicarea trăsăturilor sociale şi mai multiplă şi tipică.

Prezentarea totalităţii obiectelor îl scuteşte deci pe Tolstoi — ca pe orice mare scriitor epic autentic — de descrierea aridă şi plicticoasă a unui ,,mediu", ale cărui raporturi cu destinele individuale sînt mereu general-abstracte, şi tocmai de aceea mereu doar întîmplătoare. în totalitatea obiectelor astfel prezentată, la Tolstoi se exprimă tocmai dependenţa destinelor individuale de totalitatea lumii lor într-o nemijlocită sensibilitate spontană.

V

Această manieră de a plăsmui totalitatea obiectelor constituie premisa ineluctabilă a unei plăsmuiri reale a caracterelor tipice. Engels subliniază însemnătatea extraordinară a împrejurărilor tipice, în strînsă legătură cu tipicitatea caracterelor, ca o premisă a realismului autentic. Dar aceste împrejurări tipice pot fi concepute abstract sau concret. Şi la realiştii mai noi într-o măsură crescîndă se aplică primul caz. Cînd personajele operei, relaţiile dintre ele, desfăşurarea vieţii lor etc. nu mai pot fi înfăţişate într-o asemenea manieră, încît raporturile dintre om şi lumea înconjurătoare să reiasă cu necesitate firească din însăşi zugrăvirea caracterelor, cînd scenele şi instrumentele acţiunii prezintă, din punctul de vedere al individului, un caracter abstract-întîmplător, adică apar sub aspect artistic ca nişte simple culise, atunci împrejurările tipice nu pot dobîndiîn nici un caz o prezentare artistică cu adevărat convingătoare. Căci a recunoaşte pe cale raţională, că un mediu afost descris complet, împreună cu toate formele sale esenţiale de manifestare este cu totul altceva decît a cunoaşte printr-o trăire profundă felul în care destinele unor oameni individuali răsar organic din bogăţia de necuprins a împrejurărilor de viaţă trăite împreună cu ele, felul în care cotiturile destinului lor sînt indisolubil legate de împrejurările tipice ale sferei lor de viaţă.

Este limpede că în această modificare a stilului de prezentare se reflectă modificarea survenită în realitatea socială însăşi, dominaţia eres-

cîndă a capitalismului asupra tuturor formelor de viaţă ale existenţei omeneşti. Hegel a văzut foarte clar caracterul şi semnificaţia acestei modificări în urmările ei nefaste pentru arta în genere şi pentru arta epică majoră în speţă. El scrie în legătură cu această problemă: ,,Ceea ce omul întrebuinţează pentru viaţa sa exterioară, casa şi ograda, cortul, scaunul, patul, spada şi lancea, corabia cu care brăzdează marea, carul care îl duce la luptă, fiertul şi friptul, tăierea vitelor, mîncarea şi băutura, nimic din toate acestea nu trebuie să fi devenit pentru el o unealtă moartă, *ci cu* toată fiinţa trebuie să se simtă viu într-însele, imprimînd astfel celor exterioare prin conexiunea strînsă cu individualitatea umană o pecete ea însăşi însufleţită în chip uman. întocmirile noastre de astăzi, cu maşinile şi fabricile lor şi cu produsele ce rezultă dintr-însele,precum şi în genere modul cum ne îndestulăm necesităţile exterioare ale vieţii noastre, ar fi sub acest aspect tot atît de necorespunzătoare ca şi organizarea modernă a statului cu fundalul de viaţă pe care îl revendică epopeea originară. Căci după cum raţiunea cu generalităţile sale şi dominaţia acestora, care se impune independent de mentalitatea individuală, nu trebuie să se fi manifestat încă în stările concepţiei propriu-zis epice despre lume, tot astfel nici omul nu trebuie încă să pară desprins aci de legătura vie cu natura şi de comunitatea puternică şi proaspătă, în parte prietenă, în parte vrăjmaşă, cu aceasta".

Astfel, Hegel a indicat în mod just problema stilistică centrală a romanului burghez modern. Marii romancieri au dus în permanenţă o luptă eroică pentru a învinge pe cale artistică această caracteristică nefavorabilă a împrejurărilor vieţii burgheze, a relaţiilor oamenilor între ei şi cu natura în societatea burgheză. Dar această victorie poate avea loc numai dacă scriitorul descoperă în realitatea însăşi elementele vii încă existente ale relaţiilor oamenilor între ei şi cu natura; dacă, pornind de la experienţa sa bogată, trăită de el însuşi, a realităţii, el dezvăluie şi exprimă într-o formă concentrat artistică acele momente în care tendinţele vii încă existente acţionează ca relaţii vii ale oamenilor între ei. Căci maşinismul şi caracterul „definitiv" al lumii capitaliste, zugrăvite de Hegel şi adesea repetate după el, este o tendinţă de dezvoltare reală şi crescîndă a capitalismului. Dar ea nu este totuşi decît o tendinţă de dezvoltare — şi societatea nu este obiectiv niciodată o realitate „definitivată", moartă şi încremenită.

Problema artistică hotărîtoare a realismului burghez este de aceea întrebarea dacă aci scriitorii înoată împotriva curentului sau se lasă duşi de curentul capitalizării. în primul caz se creează imagini vii ale vieţii, smulse desigur cu multă greutate materialului care se împotriveşte,şi totuşi adevărate şi reale, deoarece reprezintă o vitalitate existentă, o luptă împotriva lumii „definitivate". Adevărul lor se bizuie pe aceea că ele înfăţişează^elementul just al conţinutului social într-un mod extrem de exagerat. In al doilea caz —şi aceasta este metoda realismului mai recent de la Flaubert încoace — acest înot împotriva curentului dispare tot mai

mult. Dar ar fi superficial să spunem că prin aceasta literatura se apropie cu adevărat de viaţă, că doar viaţa s-a schimbat şi că literatura s-a conformat acestei schimbări. Căci prin faptul că scriitorii cedează în practica lor artistică acestei tendinţe de dezvoltare socială real existente, ei transformă în operele lor simpla tendinţă a realităţii sociale într-o existenţă generală şi atotcuprinzătoare. Operele lor, care nu smulg nimic viu realităţii capitaliste, sînt de aceea mai rigide, ,,mai definitive" decît realitatea însăşi, sînt mai plictisitoare, mai dezolante şi mai banale decît lumea pe care o reproduc.

Desigur că din realitatea societăţii capitaliste nu se poate salva nici o vitalitate homerică a relaţiilor dintre oameni şi lumea înconjurătoare. Un caz deosebit de fericit în evoluţia romanului modern îl constituie reuşita lui Defoeîn *Robinson Crusoe* care a transformat toate uneltele necesare creării celor mai primitivecondiţii de viaţă aleomului în componente ale unei acţiuni captivante şi, datorită acestei legături vii cu destinele umane, le-a poetizat în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Dar oricît de mult ar fi *Robinson Crusoe* un caz izolat, el este totuşi extraordinar de instructiv pentru înţelegerea *direcţiei* în care trebuie să lucreze inventivitatea scriitorului, pentru a domina artistic proza realităţii capitaliste. Nu-i ajută nimic artistului dacă recurge în descrierile sale la cuvintele cele mai strălucite şi cele mai alese, ba chiar la cele mai proprii. Nu îi ajută nimic dacă face să răsune în sufletul personajelor înfăţişate cea mai cumplită tristeţe, cea mai amară revoltă împotriva faptului că realitatea a devenit atît de dezolantă şi de pustie, atît de inumană şi „perfectă". Nu-i ajută nimic chiar dacă această tristeţe capătă expresia cea mai sinceră şi cea mai îmbietor lirică. Exemplul lui *Robinson Crusoe* arată că lupta împotriva prozei realităţii capitaliste poate avea succes numai atunci cînd artistul *inventează* situaţii care în cadrul acestei realităţi nu sînt imposibileîn sine (deşi eventual nu au niciodată loc în realitate) şi dacă într-o atare situaţie viu inventată el lasă oamenii să-şi trăiască liber viaţa, prin desfăşurarea tuturor determinărilor esenţiale ale existenţei lor sociale.

Măreţia epică a lui Tolstoi, care este unică, se bizuie pe o atare inventivitate. Aparent, acţiunile sale se desfăşoară lent, fără întorsături vio-

(lente, păşind în linie dreaptă pe făgaşul vieţii obişnuite a oamenilor. Dar pe acest făgaş Tolstoi născoceşte mereu şi pretutindeni situaţii care rezultă cu necesitate poetică interioară din faza concretă de dezvoltare a personajelor sale şi în care aceşti oameni sînt transpuşi într-un raport viu cu natura. în special *Război şi pace* este plin de astfel de imagini semnificative şi extraordinar de vii. Să ne gîndim de exemplu la minunata vînă- toare pe care o organizează familia Rostov, şi la idila serală următoare la bătrînul unchi. în *Anna Karenina,* acest raport al oamenilor cu natura a devenit mult mai problematic. *Cu* atît mai de admirat este genialitatea cu care Tolstoi creează cu o necesitate nesilită tablouri, ca de exemplu cositul pajiştilor, tocmai din problematica relaţiilor lui Konstantin Levin cu ţăranii, din raportul său moşieresc sentimental cu munca fizică.

Ar fi însă eronat să mărginim această problemă a însufleţirii poetice a lumii create la raportul oamenilor faţă de natură. Diviziunea tot mai accentuată a muncii între oraş şi sat, ponderea socială tot mai mare a oraşului impune ca scena acţiunilor să fie transpusă tot mai mult în oraşe, ba chiar în marile oraşe moderne, şi nici o invenţie poetică nu poate stabili în asemenea oraşe o relaţie homerică între om şi natură, între oameni şi obiectele devenite marfă. De aci nu rezultă însă cîtuşi de puţin că scriitorul realist trebuie să capituleze fără luptă în faţa prozei „definitivate" a lumii adevărate a marilor oraşe. Şi de fapt marii realişti nici nu au capitulat vreodată tocmai aci. Dar tocmai aci este din nou necesară o *invenţie* de situaţii în care această lume a marilor oraşe să capete un caracter viu şi poetic. Poeticul poate lua naştere numai din cea mai profundă însufleţire a caracterelor umane, a relaţiilor dramatice dintre oameni. Dacă scriitorul reuşeşte să stabilească asemenea relaţii, să inventeze asemenea situaţii, în care relaţiile schimbătoare pline de luptă ale oamenilor între ei devin o mare dramă, atunci în această dramă obiectele care exprimă şi mijlocesc relaţiile respective capătă farmec poetic tocmai prin această mijlocire. Cît de conştient au lucrat marii realişti în această privinţă o arată un pasaj din *Strălucirea şi suferinţele curtezanelor* de Balzac. Marele duel dintre Vautrin, „Cromweil-ul din Bagno" şi Corentin, cel mai mare spion al timpului său, a atins punctul culminant. Ajutorul lui Corentin, Peyrade, se simte ameninţat lafiece pas. „în acest mod teama, pe care şiretenia triburilor duşmane o răspîndeşte în inima pădurilor americane şi despre care se spun atît de multe în povestirile lui Cooper, a imprimat poeziei sale cele mai mici amănunte ale vieţii pariziene. Trecătorii, magazinele, trăsurile, un om oarecare la o fereastră. Toate acestea prezentau pentru aceşti oameni, care purtau numere în loc de nume şi cărora le era încredinţată apărarea vieţii lui Peyrade, interesul extraordinar pe care în romanul lui Cooper îl prezintă un trunchi de copac, un muşuroi de castor, o stîncă, pielea unui bizon, o barcă nemişcată şi frunzişul unui copac suspendat deasupra apei."

Fireşte că aci nu mai poate fi vorba de poezia clară, luminoasă, simplă din perioada copilăriei omenirii ca la Homer. Veridicitatea marilor realişti are drept

consecinţă necesară faptul că în însufleţirea vieţii capitaliste, mai ales a vieţii marilor oraşe, caracterul profund lugubru, întreaga înfricoşătoare neomenie a vieţii capitaliste se poetizează. Dar ea devine adevărată poezie; o poezie vie tocmai datorită grozăviei sale dezolante. Această descoperire şi relevare a frumuseţii poetice în urîţenia îngrozitoare a vieţii capitaliste este despărţită printr-o prăpastie de acele fotocopii ale suprafeţei, în care deznădejdea şi pustiul au devenit mijlocul de reprezentare. Să ne gîndim la capodopera perioadei de mai tîrziu a lui Tolstoi, la *Moartea lui Ivan* ///c/. Aparent ni se înfăţişează aci, ca şi la realiştii moderni, soarta comună a unui om oarecare. Dar inventivitatea lui Tolstoi, care transformă izolarea necesară a muribundului într-o insulă izolată aproape robinsoniană — desigur o insulă a groazei, a morţii înfricoşătoare după o viaţă fără rost — , înconjoară aci toţi oamenii şi toate obiectele prin care sînt mijlocite relaţiile lor cu acea înfiorătoare şi posomorîtă poezie. De la lumea care se scufundă a şedinţelor de tribunal, a partidelor de cărţi, a spectacolelor teatrale, a mobilierelor lipsite de gust pînă la dezgustătoarea murdărie a necesităţilor trupeşti ale muribundului se încheagă aci o lume nemaipomenit de vie şi agitată, în care fiecare obiect înfăţişează cu poezie elocventăîngrozitoareagoliciuneşi lipsă de sens a vieţii omeneşti în societatea capitalistă.

Această poezie a operelor mai tîrzii ale lui Tolstoi prezintă chiar şi în forma sa nemijlocită puternice puncte de contact cu modul de creaţie al marilor realişti de la începutul secolului al XIX-lea. Dar tocmai aci deosebirile sînt foarte semnificative, atît din punct de vedere istoric cît şi artistic. Balzac şi Stendhal înving caracterul apoetic „definitivat" al societăţii burgheze tocmai prin aceea că descompun viaţa socială într-o interacţiune plină de luptă a relaţiilor pătimaşe între indivizi, încît societatea nu se opune omului ca o putere „definitivată", nu ca un aparat inert, nu ca ceva predestinat şi imuabil. Nu este vorba aci numai de faptul că societatea, atît obiectiv şi în ce priveşte oglindirea ei în aceste opere se află într-o prefacere neîncetată — e vorba de perioada dintre 1789 şi 1848 — , ci şi de faptul că eroii lui Balzac şi ai lui Stendhal ,,îşi creează singuri istoria". Un tribunal, de pildă la Balzac, nu este pur şi simplu o instituţie care (ca la scriitorii de după 1848) îndeplineşte anumite funcţiuni sociale. Este mai degrabă un cîmp de bătălie în care se desfăşoară cele mai diferite lupte sociale, şi orice interogatoriu, orice întocmire a unui act, orice sentinţă etc. este rezultatul unor complicate lupte sociale, ale căror etape noi le trăim.

Transformarea lumii sociale este o temă principală în creaţia lui Tolstoi. în critica sa despre Tolstoi, Lenin subliniază foarte just cuvintele lui Levin: ,,«La noi toate s-au răsturnat şi abia se rînduiesc din nou» — cu greu s-ar putea imagina o mai precisă caracterizare a perioadei dintre anii 1861 şi 1905. Ce anume «s-a răsturnat» — asta o ştie bine, sau cel puţin destul de bine, orice rus. S-a răsturnat iobăgia şi întreaga «ordine veche», corespunzătoare ei. Ceea ce «abia se rînduieşte» este cu totul necunoscut, străin, neînţeles pentru masele cele mai

largi ale populaţiei." Extraordinara sensibilitate poetică faţă de toate modificările umane legate de această „schimbare radicală" a vechii Rusii a fost una din premisele esenţiale ale măreţiei literare a lui Tolstoi. Părerile sale politice şi de altă natură despre această dezvoltare pot fi oricît de eronate sau reacţionare, dar schimbările pe care această prefacere a vechii Rusii le-a produs în diferitele pături ale societăţii Tolstoi le-a văzut cu o claritate extraordinară, şi anume le-a văzut întotdeauna nu ca o anumită stare de dezvoltare, nu ca o etapă static încremenită, ci tocmai în mişcare.

Să ne gîndim la personaje ca Oblonski din Anna *Karenina.* Tolstoi nu prezintăîn manieră naturalistă un birocrat latifundiar pe o anume treaptă a capitalizării, ci relevă în viaţa lui Oblonski procesul în creştere al acestei capitalizări. Ca tip uman, Oblonski îl reprezintă mai curînd pevechiul aristocrat care preferă o bază „largă", fără muncă, propice unei vieţi epicuriene carierei la curte, în birocraţie sau în armată. Tocmai de aceea este atît de interesantă transformarea sa într-un tip semicapitalizat, corupt de capital. Birocratismul lui Oblonski are motive pur materiale: renta sa funciară nu-i mai permite să trăiască la nivelul dorit. Trecerea laîmpletirea mai strînsă cu capitalismul (post într-un consiliu de administraţie etc.) este consecinţa firească a acestei evoluţii, lărgirea „naturală" a noii baze de viaţă parazitare. Pe această bază, vechea concepţie epicu- reană despre viaţă a moşierului se transformă într-un liberalism superficial-cumsecade, superficial-epicurean. Din concepţia modern-burgheză despre lume el preia tot ceea ce poate susţine ideologiceşte savurarea netulburată a vieţii. Dar el rămîne totuşi un vechi aristocrat, în măsura

în care dispreţuieşte instinctiv carierismul fără scrupule al colegilor săi funcţionari, şi în care interpretează şi transpune în practică liberalul „laisser faire" într-un sens binevoitor-egoist ca „a trăi şi a lăsa pe alţii să trăiască" şi ca „după mine potopul".

În ce priveşte deosebirea dintre principiile fundamentale de compoziţie ale lui Tolstoi şi ale marilor realişti de la începutul secolului al XIX-lea este însă hotărîtor faptul că formaţiile sociale (instituţii şi altele asemănătoare) au la Tolstoi de la început un caracter mult mai „definitivat", mai inert, mai inuman, mai birocratic decît îl au vreodată la Balzac sau la Stendhal. Cauza esenţială a acestei concepţii este legată de sorgintea cea mai profundă a forţei artei lui Tolstoi: faptul că el priveşte societatea din punctul de vedere al ţăranului exploatat. Dar trebuie remarcat că şi în lumea balzaciană instituţiile de stat şi sociale se descompun în interrelaţii de luptă numai pentru reprezentanţii acelor clase care participă nemijlocit la lupta pentru putere. Pentru păturile plebeice ale societăţii, aceste formaţii constituie tot o lume care li se opune ca „definitivată", închisă, birocratică. Numai uriaşul personaj, care este Vautrin, reuşeşte să ajungă pînă la o luptă plină de peripeţii cu puterea de stat; ceilalţi criminali îşi duc existenţa mizeră în porii societăţii, şi poliţia li se opune ca o putere invincibilă, impersonală. De bună seamă, acesta este cu atît mai mult cazul ţăranilor şi păturilor inferioare ale micii burghezii. Este deci numai firesc ca Tolstoi, care vede lumea din perspectiva ţăranului, să aibă o imagine corespunzătoare despre stat şi societate.

Cu aceasta însă, poziţia modificată a lui Tolstoi faţă de aceste probleme nu este încă pe deplin clarificată. Pentru că nici membrii clasei conducătoare nu stau la Tolstoi în acelaşi raport faţă de instituţiile de stat şi sociale ca oamenii lui Balzac. Şi pentru ei aceste formaţii sînt o lume obiectuală „definitivată". Motivele nu sînt prea greu de înţeles. În primul rînd hotărîtor a fost aci caracterul autocraţiei ţariste. Această autocraţie nu le-a permis oamenilor să intervină în evenimentele sociale şi de stat decît sub forma intrigii, a corupţiei, a linguşirii, sau sub forma revoltei. Nici un om situat pe o treaptă cît de cît superioară din punct de vedere spiritual şi moral nu putea trăi în statul ţarist nici cum au trăit în diferitele forme de stat ale timpului lor oamenii lui Balzac şi ai lui Stendhal. Şi acest caracter „definitivat", mort al statului ţarist şi al instituţiilor sale sociale capătă la Tolstoi trăsături tot mai rigide, paralei cu procesul prin care această putere de stat se înstrăinează tot mai mult de viaţa societăţii ruse. Din trecutul istoric îndepărtat mai răzbat în lumea lui Tolstoi figuri

izolate, care după concepţia sa puteau desfăşura în acest stat o activitate vie. Astfel, bătrînul prinţ Bolkonski în *Război şi Pace.* Dar şi el s-a retras dezamăgit şi supărat pe moşiile sale, iar viaţa fiului său nu mai e decît un lanţ de decepţii: decepţii izvorînd din iluzia că un om cinstit şi talentat ar putea lua parte activă la viaţa politică sau militară a Rusiei ţariste. Acest lanţ al decepţiilor nu apare la Tolstoi ca o soartă strict individuală, nici la Andrei Bolkonski, nici la Pierre Bezuhov. El lămureşte dimpotrivă foarte precis reflexele ideologice ale Revoluţiei Franceze şi ale perioadei napoleoniene în Rusia ţaristă, motivele şi conflictele uman-sufleteşti, care au împins partea cea mai bună a aristocraţiei ruse din epocă la răscoala decembriştilor. Dacă drumul lui Pierre Bezuhov ar fi dus pînă acolo, rămîne nelămurit la Tolstoi. Dar faptul că Tolstoi s-a ocupat multă vreme de planul unui roman decembrist arată că, cel puţin, această perspectivă a stat la baza creării de către el a unor asemenea rebeli aristocraţi.

Desigur că această lume socială — de stat, aşa cum o vede Tolstoi în tinereţe şi în perioada de maturitate, este o formaţie dezlînată. Forma însă semipatriarhală a dependenţei din lumea zugrăvită în *Război şi pace* permite un spaţiu larg de liberă mişcare, de independenţă şi activitate proprie în domeniile locale şi particulare. Să ne gîndim la viaţa nobililor de la ţară independenţi de curte, la activitatea partizanilor şi altele. Fără îndoială că aceste trăsături au fost observate şi redate de Tolstoi cu o mare veridicitate istorică. Dar felul cum le vede este în mare măsură condiţionat de nivelul propriei sale evoluţii pînă la această perioadă, de evoluţia societăţii ruse din perioada cînd Tolstoi a compus aceste opere. O dată cu schimbarea dezvoltării istorice şi ca urmare a schimbării părerilor lui Tolstoi despre stat şi societate se schimbă şi modalitatea sa literară. Opera timpurie *Cazacii,* ca şi celelalte nuvele caucaziene, au în concepţia lor socială centralistă trăsături foarte asemănătoare cu cele din *Război şi pace,* în timp ce fragmentul tîrziu *Hagi Murad,* care din punct de vedere istorico-tematic aparţine aceleiaşi perioade, arată de pe acum o structură mult mai solid închegată cu mult mai puţini pori pentru activitatea particular-umană.

Forţa motrice în modificarea realităţii a fost creşterea capitalismului. Pentru înţelegerea lumii tolstoiene este însă foarte important de a vedea limpede că, astfel cum s-a dezvoltat în Rusia, capitalismul a fost întocmai după cuvintele lui Lenin un capitalism ,,asiatic".

Acest caracter al dezvoltării capitaliste nu face decît să intensifice condiţiile nefavorabile din baza socială a literaturii, să intensifice caracterul inert şi rigid al formaţiilor sociale. Ceea ce la timpul său Marx a spus despre evoluţia germană este valabil şi pentru Rusia lui Tolstoi de mai tîrziu: „în toate celelalte domenii ne chinuie, ca şi în tot restul Europei occidentale continentale, nu numai dezvoltarea producţiei capitaliste, dar şi lipsa dezvoltării sale. Pe lîngă calamităţile moderne

ne apasă o serie întreagă de calamităţi moştenite, izvorînd din vegetarea mai departe a unor moduri de producţie învechite, depăşite cu suita lor de relaţii sociale şi politice *contrar spiritului epocii.* Suferim nu numai de la cei vii, dar şi de la cei morţi".

Tocmai pentru că Tolstoi descrie nemijlocit mai ales viaţa claselor superioare, caracterul „asiatic" al capitalismului rus în născare, tendinţa sa de a nu aboli sau trece peste aspectele cele mai îngrozitoare aleauto- craţiei istoric depăşite, ci numai de a le adapta intereselor capitaliste, se exprimă cu extraordinară plasticitate. încă în *Anna Karenina,* Tolstoi creează tipuri incomparabile ale acestei capitalizări şi ale birocratizării corespunzătoare a nobilimii ruse. Pe lîngă tipul amintit mai sus al lui Oblonski, în care Tolstoi, în treacăt fie zis, prezintă un tablou extraordinar de bogat şi fin din punctul de vedere uman al curentelor liberale din această pătură, cu întreaga ei imperfecţiune şi corupţie blajină, Tolstoi prezintă în figura lui Vronski tipul aristocratului modern. Vronski îşi schimbă aspectul economic al modului de viaţă din cauza dragostei pătimaşe pentru Anna: renunţă la cariera militară şi devine un latifundiar capitalist, care schimbă gospodărirea moşiei sale punînd-o pe baze capitaliste, care în viaţa politică a aristocraţiei se pronunţă pentru liberalism şi progres, care încearcă să restaureze vechea „independenţă" a poziţiei sociale a aristocraţiei pe baza marelui capital. Sub influenţa pasiunii sentimentale — „întîmplătoare" din punct de vedere social — se petrece şi la el un proces tipic de dezvoltare a clasei sale. Şi ca o completare a acestor două figuri noi vedem în Karenin tipul funcţionarului administrativ deja complet birocratizat, reacţionar-obscurantist, ipocrit şi van. Diviziunea capitalistă a muncii pătrunde tot mai adînc şi ca formă de viaţă, ca determinare hotărîtoare a gîndirii şi sensibilităţii în toate relaţiile umane, şi Tolstoi arată cu o ironie tot mai amară, cu un spirit de observaţie tot mai profund, cum oamenii din această lume se transformă în maşini. Aceeaşi diviziune a muncii este un instrument excelent de asuprire şi exploatare a maselor muncitoare. Şi Tolstoi urăşte acest aparat tocmai ca organ al asupririi şi exploatării. Ca un mare şi universal artist, Tolstoi prezintă însă acest proces în raport cu toate clasele popu-
laţiei. El îi dezvăluie dialectica interioară, modul cum diviziunea capital istă-biro'cratică a muncii îi dezumanizează nu numai pe oamenii din clasa conducătoare cuprinşi de ea, transformîndu-i tot mai mult în pure automatisme maligne, dar şi cum procesul se întoarce chiar împotriva lor înşile, în toate acele momente din viaţa lor în care îşi reprezintă propriile interese vitale, elementare, momente în care se manifestă un rest din omenia încă existentă în ei.

Să ne gîndim la minunata scenă dintre Ivan Mici şi medicul său. Ivan 11ici a devenit un birocrat desăvîrşit, un judecător care îndepărtează din procese cu o

virtuozitate birocratică desăvîrşită tot ce este omenesc, a devenit o rotiţă, funcţionînd perfect, a marelui aparat de represiune ţarist. Zadarnic încearcă acuzaţii prinşi în roţile maşinii să prezinte caracterul deosebit şi omenesc al cazului lor, cu politeţe liniştită, judecătorul versat îi readuce pe făgaşul paragrafelor, unde mecanismul îi zdrobeşte potrivit intereselor sistemului ţarist. Dar iată că Ivan Ilici s-a îmbolnăvit grav şi ar dori mult să obţină de la medicul său informaţii asupra stării sale. Dar medicul este un birocrat lafel desuperior, un mecanism la fel de strălucit ca Ivan Ilici însuşi şi îl tratează la fel cum acesta îi tratase pe împricinaţii săi. ,,Totul se petrece *exact* în acelaşi mod în care Ivan Ilici s-a comportat de o mie de ori atît de strălucit în faţa acuzaţilor. Tot atît de strălucit a fost cuvîntul de încheiere al medicului şi triumfător, ba chiar voios el privi peste ochelari pe acuzat... Medicul se uita la el sever cu un singur ochi peste ochelari ca şi cum ar vrea să spună: Acuzat, dacă nu rămîi în cadrul întrebărilor care ţi se pun, mă voi vedea silit să dispun să fii evacuat din sala de şedinţe." Şi aspectul înfiorător al morţii lui Ivan Ilici rezidă tocmai în aceea că în toate relaţiile de viaţă i se opune aceeaşi încremenire, pînă în clipa cînd, în faţa morţii ameninţătoare, în el se trezeşte pentru prima oară necesitatea de a intra în relaţii umane cu oamenii, de a învinge absurditatea vieţii sale.

Dezvoltarea societăţii ruse intensifică dubla grozăvie a autocraţiei alăturate „capitalismului asiatic". Şi paralel cu această dezvoltare obiectivă, care duce nestăvilit la revoluţia din 1905, cresc ura şi dispreţul lui Tolstoi pentru caracterul dezumanizat al societăţii astfel create. Chiar în figura lui Karenin, această dezumanizare ni se înfăţişează *foarte* plastic. La o reuniune Karenin observă dragostea ce se înfiripă între Anna şi Vronski. El se pregăteşte pentru o discuţie cu ea: „Şi în capul lui Alexei Alexandrovici se orîndui foarte clar tot ceea ce va trebui să-i spună acum soţiei sale. în timp ce chibzuia la ceea ce va spune, regreta că va trebui să-şi cheltuiască timpul şi forţele spirituale astfel pe tăcute, numai pentru consumul casnic; cu toate acestea în capul său se conturau clar şi lămurit, ca într-un raport oficial, forma şi şirul ideilor cuvîntării pe care o va ţine."

In operele de mai tîrziu, mai ales în *învierea,* ura împotriva acestei dezumanizări se intensifică şi mai mult. Sursa principală a acestei intensificări este că acum Tolstoi vede mult mai clar această dezumanizare a aparatului de stat în legătură cu asuprirea şi exploatarea oamenilor muncii. în carierismul birocratic al lui Karenin, această tendinţă îndreptată împotriva poporului era numai implicit vizibilă, în totala indiferenţă cu care el dispunea carierist-birocratic de soarta a milioane de oameni. (Pentru cunoaşterea evoluţiei lui Tolstoi este interesant de constatat că această dezumanizare care se manifestă în tratarea formal-birocratică a tuturor problemelor, el o înfăţişează în *Război şi pace* pe

alocuri cu o ironie plină de umor, de pildă în personajul Bilibin.) în *învierea,* Tolstoi pune acest întreg aparat în contrast cu suferinţele victimelor sale. El prezintă un tablou atît de cuprinzător, multilateral şi real al aparatului de represiune al statului capitalist în forma sa ţaristă, încît nu se poate găsi altul la fel în întreaga literatură burgheză. Clasa dominantă apare ca o bandă de prostănaci ticăloşi, care îşi îndeplinesc funcţiunile fie mînaţi de un carierism răutăcios, fie cu o stupiditate naivă, şi care s-au transformat cu totul în rotiţe ale acestui mecanism odios de represiune. De la finalul din *Gulliver* al lui Swift încoace, societatea capitalistă nu a fost poate niciodată tratată cu o ironie atît de virulentă. Şi prezentarea personajelor din clasa dominantă îmbracă de asemenea tot mai mult aceste forme satiric-ironice. Reprezentanţii clasei dominante se apropie în mod vizibil chiar şi în ce priveşte aparenţele lor de strălucire aulică, de Yahoo-i i rău mirositori ai lui Swift.

Faptul că Tolstoi prezintă forma specific ţaristă a aparatului capitalist nu scade nimic din generalitatea ei literară de talie universală. Dimpotrivă abundenţa şi veridicitatea vieţii care ia naştere de.aici nu face decît să sporească această generalitate. Căci teribila samavolnicie,totala dependenţă a tuturor destinelor omeneşti de acest aparat, este un adevăr profund şi general. Forma particulară de manifestare a acestui arbitrar în birocraţia ţaristă nu reprezintă decît o potenţare concretă a trăsăturilor generale. Tolstoi îl pune de pildă pe prinţul Nehliudov să intervină pe lîngă unul din aceşti Yahoo îmbrăcaţi în uniformă de general, în favoarea unei revoluţionare întemniţate. Deoarece soţia generalului .i'.piră la un flirt cu Nehliudov, revoluţionara este pusă în libertate. ,,La •.curt timp înainte de plecare, în anticameră, Nehliudov se întîlneşte mi un lacheu care i-a adus o scrisoare de la Mariette: «Pentru a vă face plăcere, am acţionat complet împotriva principiilor mele, şi am intervenit pe lîngă soţul meu în favoarea protejatei dumneavoastră. Acum această persoană poate fi imediat pusă în libertate. Soţul meu a scris comandantului. Veniţi deci <dezinteresat>. Vă aştept. M.»—«Cum vă place asta?» spuse Nehliudov avocatului. «Este îngrozitor. Timp de ş,ı pte luni o femeie este ţinută fără vină în detenţiune celulară, şi acum ajunge un singur cuvînt pentru a o pune în stare de libertate». — «Nu vă mai bateţi capul cu aşa ceva, aşa stau lucrurile», răspunse avocatul.“ Şi în *învierea,* aceasta nu este fireşte un caz izolat. Cu o inventivitate extraordinar de Vdriată, Tolstoi arată cum cele mai diferite destine depind nemijlocit de asemenea întîmplări personale, de astfel de momente arbitrare din interesele personale ale unor membri ai clasei conducătoare. Dar suma şi sistemul acestor samavolnicii oferă un tablou de ansamblu clar şi necesar; în toate aceste întîmplări se manifestă funcţia necesară majoră a aparatului inuman: protecţia proprietăţii

private a clasei conducătoare, prin mijloacele cele mai brutale.

Astfel, Tolstoi înfăţişează în perioada tîrzie cu o intensitate mereu sporită o lume groaznic de ,,definitivată". Lacunele aparatului prin care permit spontaneităţii oamenilor să se manifeste se restrîng tot mai mult. Nehliudov nu mai poate nutri iluzii despre viaţa la ţară sau despre împăcarea intereselor moşierilor cu cele ale ţăranilor, cum le-a mai avut —deşi sub forma unei problematici chinuitoare — Konstantin Levin. Şi activitatea particulară a omului în viaţa de familie, posibilitatea unei evadări a lui Nikolai Rostov sau a lui Levin nu mai există nici ele pentru Tolstoi în perioada sa tîrzie. Începînd cu *Sonata Kreutzer,* Tolstoi vede şi dragostea şi căsnicia în forma lor ,.modernă", vede în ele toate formele specifice ale minciunii şi ipocriziei, ale dezumanizării omului, pe care le produce societatea capitalistă. O dată el îi spune lui Gorki: „Omul trebuie să suporte cutremure, epidemii, boli îngrozitoare şi toate chinurile sufleteşti, dar cea mai grea tragedie a vieţii sale în toate timpurile a fost, este şi rămîne — tragedia dormitorului." Aci, ca aproape pretutindeni, Tolstoi îşi exprimă ideile într-o formă „atemporală". Ca artist el este însă incomparabil mai concret şi mai istoric. Chiar dacă în descrierile sale tîrzii ale „tragediei dormitorului" a pornit de la intenţia de a-şi documenta concepţia ascetică despre lume, în părţile lor cu adevărat realizate ele sparg acest tipar abstract-dogmatic, înfăţişînd grozăvia specific capitalistă a vieţii burgheze moderne, a căsniciei, prostituţiei, dublei exploatări a femeii.

Unde este în această lume loc pentru acţiune? Din ce în ce mai mult Tolstoi vede şi plăsmuieşte o lume în care pentru oamenii oneşti nu mai există nici o posibilitate de acţiune. Întrucît Rusia capitalistă, în ciuda caracterului „asiatic" al capitalismului său, se apropie tot mai mult defor- mele generale ale capitalismului dezvoltat, şi substanţa de viaţă pe care o prelucrează Tolstoi trebuie să se apropie tot mai mult de acea substanţă de viaţă din a cărei oglindire literară a rezultat în Europa occidentală destrămarea naturalistă a formelor literare ale marelui realism. Desigur că există — obiectiv — în Rusia descrisă de Tolstoi o posibilitate de acţiune pentru revoluţionarii democraţi şi socialişti. înfăţişarea acestei acţiuni este însă, în ce-i priveşte concepţia despre lume, în afara posibilităţilor lui Tolstoi. Prin exprimarea literară, o dată cu aspectele semnificative şi puternice, şi a imperfecţiunii, a rămînerii în urmă, a şovăielii şi laşităţii revoltei ţărăneşti în creştere, pentru oamenii săi nu mai ră- mîne ca posibilitate de acţiune decît dilema: capitulare sau evaziune. Şi după cum am văzut, capitularea trebuie să îmbrace forme tot mai infame şi degradante, iar posibilităţile de evaziune, prin evoluţia obiectivă şi cunoaşterea literar-ideologică din ce în ce mai profundă a structurii societăţii create în acest fel, se

îngustează tot mai mult pentru Tolstoi.

Desigur, Tolstoi propovăduieşte necesitatea faptei bune individuale, a neparticipării individuale la păcat şi altele asemănătoare. El a şi scris multe lucruri în care realitatea, cu tot realismul magnific al detaliilor, este potrivită în aşa fel încît să fie dovedită posibilitatea şi eficacitatea faptei bune individuale. *(Cuponul falsificat* şi altele). Dar măreţia poetică a lui Tolstoi din perioada tîrzie se exprimă tocmai prin aceea că atunci cînd creează, el înfăţişează conexiunile reale ale vieţii reale cu o veridicitate neînduplecată, fără să-i pese dacă ele corespund ideilor sale preferate, concepţiei sale despre lume şi nici chiar dacă o demască şi răstoarnă. Imposibilitatea vieţii active în această lume pe care am schiţat-o mai sus îl determină de pildă pe Tolstoi, fără să atingă teoriile sale preferate nici măcar ca posibilităţi, să-i pună pe Fedia în *Cadavrul viu* să afirme răspicat: „Cine s-a născut în cercurile din care mă trag, acela are numai trei posibilităţi de ales. El poate să ocupe o funcţie, poate să cîştige bani şi să înmulţească murdăria în care trăim — acest lucru m-a dezgustat şi poate că nici nu l-am înţeles, dar în primul rînd m-a dezgustat. Sau el poate să combată această murdărie. Dar atunci el trebuie să fie un erou, '.i aşa ceva nu am fost niciodată. Sau în sfîrşit, în al treilea rînd, el caută '.a uite, devine un dezmăţat, bea şi cîntă — asta am făcut eu, şi iată unde .un ajuns."

în Nehliudov, Tolstoi a încercat să prezinte de bună seamă, să personifice fapta bună individuală ca atare. Dar veridicitatea neînduplecată a lui Tolstoi face ca de aci să rezulte, în esenţă, o cu totul altă imagine, .imar-ironică. Numai prin aceea că Nehliudov aparţine clasei conducătoare urîte şi dispreţuite şi de el, numai prin aceea că în aceste cercuri el este privit ca un prostănac de treabă, ca un tip excentric neprimejdios şi f ilantrop, numai prin folosirea relaţiilor vechi de familie şi prietenie pot lua naştere „faptele sale bune". Obiectiv, ca întîmplări minore, ele nu înseamnă nimic în comparaţie cu necesitatea înfiorătoare a aparatului, şi se îmbină perfect cu intrigile carieriste şi amoroase ale reprezentanţilor aparatului. Iar subiectiv, Nehliudov trebuie, plin de mînie şi cu un total dispreţ de sine, fireşte uneori cedînd ispitei, să poarte masca de curtean, pentru ca cel puţin în cîteva cazuri să aducă la îndeplini re „faptele sale bune individuale." Şi acolo unde Nehliudov trage consecinţele tols- toiene ale peripeţiilor anterioare, generate de crize lăuntrice, ale lui Konstantin Levin, i se opune suspiciunea plină de ură a ţărănimii, care în orice propunere „generoasă" a moşierului nu vede decît o nouă încercare rafinată de înşelăciune.

Tolstoi creează deci o lume în care relaţiile reciproce ale oamenilor, relaţiile oamenilor cu societatea, se apropie foarte mult de acele relaţii ale oamenilor pe care le-a creat realismul după 1848. Ca la orice mare artist formele sale de prezentare sînt în acelaşi timp forme de oglindire ale realităţii în trăsăturile sale

esenţiale şi generale, poetic-concrete. Cum se întîmplă atunci că Tolstoi, în ciuda acestei apropieri inevitabile de noul realism — desigur într-o modalitate schimbată—a devenit totuşi un mare realist de stil vechi, un continuator al marelui realism?

VI

Deosebirea stilistică hotărîtoare între realismul vechi şi cel nou rezidă în problema înfăţişării oamenilor, în concepţia despre *tipic.* Vechiul realism concepea tipicul sub o formă care rezuma determinările esenţiale ale unei tendinţe sociale majore în străduinţe extrem-pătimaşe